0584

teatrul

1

www.cimec.ro

teatrul

Nr. 1 (anul XI) ianuarie 1966

Revistă lunară editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – București
Telefon 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară
Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni, 42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

COPERTA NOASTRĂ:

Marcel Anghelescu în Kogălniceanu și Constantin Bărbulescu în rolul titular din piesa „Cuza-Vodă" de Mircea Ștefănescu (Teatrul Național „I. L. Caragiale")

1

SUMAR:

Pag.

107 ANI DE LA UNIRE

Acad. Victor Eftimiu
EVOCARE 1

Florin Tornea
SPIRITUL UNIRII ȘI TEATRUL 4

DOCUMENTE 13

* * *

U. Mindra
REDESCOPERIREA UNUI DRAMATURG — NICOLAE IORGA 31

B. Elvin
BÉRENGER ÎN FAȚA MORȚII 38

C. Paraschivescu
LABICHE SAU CARACTERUL ÎN VODEVIL . 44

Valeria Ducea
SPECTACOLE ÎN DIALOG 47

Florian Potra
ACTUALITATEA LUI BÜCHNER 51

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

(Cluj, Brașov, Ploiești, Botoșani)
Semnează: Margareta Bărbuță, Ion Cazaban, Ilie Rusu 55

* * *

Bogdan Varvara
CRITICUL DE TEATRU N. D. COCEA . . . 70

Valentin Silvestru
RĂSFOIND VECHI REVISTE DE TEATRU ROMÂNEȘTI 75

ACTORI ȘI ROLURI

Mihai Dimiu
GEORGE CONSTANTIN: UN INTERPRET AL PATOSULUI LUCID 78

C. P.
GEORGE MĂRUTZĂ: ELEGANȚA ACTORULUI CULT 80

MERIDIANE

Niki Atanasiu
BICENTENARUL TEATRULUI NAȚIONAL POLONEZ 83

Mira Iosif
PUNCTE DE REPER ÎN PEISAJUL TEATRULUI OCCIDENTAL 83

Desene: **Silvan** *Foto:* **I. Naumescu și L. Tibor**

www.cimec.ro

II 6584

107 ANI DE LA UNIREA PRINCIPATELOR ROMÂNE

Evocare

Unirea a fost realizarea parțială a unui vechi deziderat al poporului, care se afla tăiat de o parte de apa subțire a Milcovului, de alta, de culmile Carpaților ; mai bine zis, nu de aceste elemente de relief geografic, ci de artificiale delimitări statale, curente pretutindeni în evul mediu, în feudalitate. Pe tot întinsul geografic cuprins între Dunăre și Carpați — de o parte și de alta — au trăit dintotdeauna, chiar dacă sub obladuiri diferite, frați „de-o seamă, de-o făptură și de-o mamă". Ei și-au păstrat, în pofida fărîmițărilor feudale și peste vicisitudini istorice de tot felul, elementele coagulante esențiale ale Națiunii : limba, obiceiurile, felul propriu de a simți și cînta. În afară de aceasta, zidurile despărțitoare nu erau de așa natură încît să-i izoleze : de-a lungul vremii au existat permanente contacte — culturale, politice, de viață —, o circulație continuă de idei comune, de tipărituri, de comerț. Ideea Unirii și idealul Unirii au putut, de aceea, să cucerească în mod firesc pe unii voievozi, cum au fost Despot în Moldova și Mihai Viteazul în Țara Românească, să apară frecvent și în scrisul cronicarilor.

PJA 2314/1

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIE ARTEI

www.cimec.ro

La începutul secolului al XIX-lea, acest îndelung proces spre realizarea unității naționale începe să se apropie de încheierea lui, odată cu dezvoltarea relațiilor de producție capitaliste. Schimburile comerciale încep să se intensifice în Principate, și acțiunile culturale în sensul Unirii, de asemenea. Ideea Unirii, cu toate schimbările sociale și năzuințele de independență națională legate de ea, se manifestă din acest moment cu tărie crescîndă în opera literară și oratorică, în activitatea politică a intelectualilor, oameni care au contribuit la revoluțiile de la Iași și București în 1848 și care au avut norocul să militeze și să înfăptuiască marele act al Unirii. Un Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, Ion Ghica, Costache Negri, C. A. Rosetti, Dimitrie Bolintineanu, Cezar Boliac și alții au făcut să sune cu fervoare îndemnul :

„Hai la Milcov cu grăbire
să-l secăm dintr-o sorbire !"

În pofida bătrînilor boieri reacționari, în care poetul Dăscălescu vedea niște strigoi strecurați în Obștească Adunare ce trebuia să voteze Unirea, patrioții moldoveni și munteni, care nu mai erau tinerii de la 1848, ci bărbați acum în toată puterea, împinși de năvalnica pornire a mulțimilor, s-au făcut crainicii acestor mulțimi și, prin articole înflăcărate, prin poezii și discursuri vehemente, au galvanizat voința unanimă, aducînd și pe scenă piese cu aceleași preocupări.

Păcală și Tîndală *este a lui Vasile Alecsandri, autorul popularei și nemuritoarei Hore a Unirii. Un actor, I. Dumitrescu-Movileanu, scrie și încearcă să reprezinte la Cîmpulung (1857, doi ani înaintea Unirii), o piesă care a părut subversivă autorităților locale și a fost interzisă* (Smărăndița, fata pîndarului). *Mai mult noroc a avut C. D. Aricescu, a cărui* Trîmbiță a Unirii *s-a putut juca în același an, la același teatru din Cîmpulung, unde nu putuse fi reprezentată* Smărăndița. *După un an, se joacă la Galați un poem dramatic,* Viitorul României, *de actorul Mihail Pascaly, în care este elogiat un apologet al Unirii viitoare, poetul Vasile Cîrlova. Petre Grădișteanu aduce, ca un simbol protector al Unirii, umbra lui Mihai Viteazul, într-o piesă apărută acum o sută nouă ani. Iată și o altă operă dramatică a autorului* Trîmbiței Unirii, *piesa numită* Sărbătoarea Națională *sau* 24 Ianuarie 1859, *jucată la Pitești în 1859. Frații Iorgu și Costache Caragiale fac și ei propagandă pentru Unire.*

„România", numele pe care îl poartă republica noastră socialistă, a fost făurit de scriitorii vremii. O personalitate covîrșitoare care a contribuit la marele eveniment de la 24 Ianuarie 1859, cel care a vibrat și a scris mai mult decît oricine pentru unitatea națională și socială, n-a mai trăit să-și vadă visul cu ochii : am numit pe marele Nicolae Bălcescu, istoricul, oratorul, publicistul, patriotul între patrioți.

Dar spiritul său a continuat, s-a transmis tovarășilor de luptă, i-a galvanizat, i-a făcut să biruiască.

Am avut norocul să cunosc pe unul dintre supraviețuitorii celor ce-au pregătit Unirea — poate ultimul —, pe Petre Grădișteanu, care a scris și tipărit, în 1857, O noapte pe ruinele Tîrgoviștei, *sau* Umbra lui Mihai Viteazul, *ocrotitoare a viitoarei Uniri.*

www.cimec.ro

Bătrînul cu barba albă mi-a adresat o scrisoare publică, în care mă felicita pentru activitatea pe care am desfășurat-o la conducerea Teatrului Național, în prima mea direcție (1920—1922). Cuvintele lui Petre Grădișteanu m-au emoționat adînc, mai ales că veneau din partea unui vechi combatant pentru realizarea unui eveniment epocal, el însuși fost director al Teatrului Național.

Scriitorii au vibrat totdeauna cînd a fost vorba de evocarea unor evenimente importante din istoria acestui popor. Se cade, cu prilejul comemorării de astăzi, să citățm numele dramaturgului Mircea Ștefănescu, care ne-a dăruit un pitoresc și evocator Cuza-Vodă, *ce se joacă pe scena Teatrului Național din București, și nu mai puțin pe al talentatului Tudor Șoimaru, care și-a reprezentat, la Teatrul Național din Iași, pe al său* Vodă-Cuza.

Roadele Unirii s-au văzut foarte repede, prin ea punîndu-se bazele statului național român.

S-au ameliorat stările sociale și economice. O primă reformă agrară, dezvoltarea culturii, chemarea poporului la viață obștească, intensificarea luptei pentru independență — toate aceste forme ale progresului se datoresc evenimentului de la 24 Ianuarie 1859.

Cîrmuirea de azi a țării duce mai departe aceste forme înaintate ale propășirii. Partidul Comunist Român și guvernul, într-un nou și impetuos avînt, merg spre cuceriri din ce în ce mai ample, în toate domeniile, dînd cinstea și importanța cuvenită marelui fapt care s-a împlinit acum o sută șapte ani, comemorîndu-l cu respectul și recunoștința datorite premergătorilor.

Spre cinstea breslei din care fac parte, intelectualii adevărați au stat totdeauna în slujba ideilor de patrie, libertate, pace și progres. Iar cei care nu au vibrat alături de mulțime, cei care nu și-au pus talentul în slujba revendicărilor populare, au rămas în uitarea și oprobiul care acoperă pe orice dezertor.

Înclinîndu-ne fruntea în fața celor ce-au pregătit și au înfăptuit visul generațiilor, să închinăm, în graiul veacului nostru, un imn de slavă măreței sărbători de la 24 Ianuarie 1859.

Acad. Victor Eftimiu

www.cimec.ro

Spiritul Unirii și teatrul

Prin 1680, mitropolitul Dosoftei, în poemul său cronologic (precuvîntare unor cărți de rugăciuni și de maxime religioase) stabilea locul și rolul, de la obîrșie unificator, al limbii noastre în viața și aspirațiile poporului. Aceeași conștiință superioară a unității poporului prin limbă, credință, obiceiuri și aspirații o mărturisise cîteva decenii înainte, în 1648, Simeon Ștefan. Nici atitudinea lui Simeon Ștefan nu e izolată, cu tot climatul de intimidare, ba chiar de prigonire a oricărui semn de subliniere a rădăcinilor naționale, ce, peste regimul de opresiune politică și socială, peste aparente granițe geografice, peste vicisitudini și propagande destrămătoare, legau trunchiul unic al „tot neamului românesc", într-o unică, statornică, îndelungă și niciodată ostenită aspirație: de afirmare și de cucerire și de la străini a recunoașterii acestei unități. „Legătura de sînge și simțiri care trăiește în mod tainic, dar cu atît mai puternic între românii din Țara Transilvaniei și între locuitorii Țării Muntenești și Moldovei" pe care patriarhul Chiril Lucaris o opunea — ca pe o legătură indestructibilă — încercărilor de destrămare (și deznaționalizare) pe cale culturală și religioasă, a mișcat și caracterizat neîntrerupt compacta masă a populației românești, pe tot întinsul vechii Dacii dincoace și dincolo de coama Carpaților, și în pofida feudalității care o împărțise în trei principate relativ autonome — unul încăput sub stăpînire ungară, celelalte două sub dominație turcă. Asemenea condiții formal despărțitoare ale istoriei au străbătut viața tuturor națiunilor, sub regim feudal. Nimeni nu va contesta însă nici franțujilor, nici italienilor, nici rușilor, nici germanilor, unitatea lor națională, pe considerentul existenței cîndva, pe teritoriul statului lor, a unor state — adesea în cruntă înfruntare — feudale. Iată de ce consacrarea în ianuare 1859 a statului național român este socotită în viața poporului nostru drept un eveniment crucial, de deosebită însemnătate. Deosebită, deopotrivă pentru dezvoltarea lui social-politică, ca și pentru dezvoltarea lui economic-culturală.

* * *

Prăznuind ziua Unirii, nu uităm, firește, condițiile istorice care au înlesnit-o: de la lupta în parte sau solidară a vechilor Principate, împotriva Porții și a nesătulei ei stăpîniri opresive, pînă la dezvoltarea relațiilor de producție capitaliste în Principate și intensificarea schimburilor comerciale între ele, și pînă la trezirea interesului statelor mai înaintate pentru piața românească. Dar aici, acum, am vrea să stăruim îndeosebi asupra capitolului pe care Nicolae Bălcescu îl numea al faptelor de cultură intelectuală. Capitolul acelor fapte care au însoțit, ba chiar premers și care au oglindit, au ținut treaz și au animat spiritul unității noastre naționale de-a lungul vremurilor. Dintre acestea, faptele de artă ale teatrului ni se înfățișează cu atît mai edificatoare. Nu știu dacă în multe locuri nașterea și dezvoltarea teatrului poartă, ca în viața poporului nostru, pecetea luptei: în primul rînd, a luptei pentru afirmarea deschisă a limbii naționale, factor important definitor al unității naționale; iar, prin graiul națio-

www.cimec.ro

Vasile Alecsandri

nal, a luptei pentru afirmarea gîndurilor, tendinţelor şi aspiraţiilor ce au strîns laolaltă, în bucurii şi necazuri, în speranţe şi convingeri comune, „norodul" şi tot ce simţea alături de norod. Inspiraţiile dramatice ale lui Iordache Golescu stau în imediată apropiere de mişcarea lui Tudor, aşa cum cîmpul de luptă al Drăgăşanilor din 1821 evocă, alături de *mavrofori*, căzuţi pentru cauza libertăţii social-naţionale, şi pe mavroforii-actori de la Cişmeaua Roşie. Izbînda *parastisirilor* „pentru întîiaşi dată" în româneşte a lui Ion Eliade Rădulescu e datorată nu numai şi unei tălmăciri făcute de un ardelean (Herdelius), dar şi unei străduinţe ardeleneşti întru învăţătură de cultură şi limbă românească, Gheorghe Lazăr. Bucuria bătrînului Iancu Văcărescu de a asista la prima reprezentare în limba românească e memorabilă pentru îndemnul încrezător pe care l-a transmis din generaţie în generaţie ; şi acest îndemn („Podoabe limbii noastre daţi / Cu româneşti cuvinte") nu e nici azi uitat. La fel, nu-şi pierde nici azi semnificaţia cuvîntul înaripat al lui Asachi, rostit la prima „experienţă" teatrală moldovenească :

În un timp de ovelire, pe cînd limba cea română
Din palaturi întărită, se vorbea numai la stînă,
Nobili voi de neam şi cuget, sfărîmînd a sale fere
Vorbit-aţi întîi ca-aciia ce ne dau lapte şi miere
Şi-aţi vădit în astă piesă c-alor inimi nu sînt mute
La respect, la cunoştinţă, la amor şi la virtute...

Lupta şi satisfacţia pătrunderii „în public" a acelei limbi ce altădată „se vorbea numai la stînă" poartă în germene tot drumul marilor şi asprelor bătălii duse de popor pentru cucerirea dreptului său la recunoaşterea unităţii şi independenţei sale naţionale, la făurirea *după croiala sa* a propriei lui fericiri. Nu e întîmplător că şcoala de teatru de la Societatea Filarmonica era, în principiul ei, o şcoală politică de iniţiere în artă ; că Aristia şi, după el, cel mai destoinic elev al său, C. Caragiale, au îmbinat arta lor cu ţelurile cetăţeneşti ale momentului lor istoric-politic. Anul revoluţiei de la 1848, la pregătirea căruia Filarmonica nu a contribuit cu puţin, avea să-i vadă şi pe unul şi pe celălalt pe baricadele lui N. Bălcescu. Baricadele acestea pe care, într-un fel sau altul, au stat, în Moldova, un N. Luchian, un Matei Millo, alături de Al. Russo, Vasile Alecsandri, Kogălniceanu, aveau înscrise în temeiul lor social-libertar ideea unităţii naţionale ca pe un stindard de la sine înţeles. Relaţiile promotorilor teatrului din Muntenia cu militanţii teatrului din Moldova erau nu numai nespus de amicale, nu numai reciproc îndatoritoare (vezi colaborarea lui Costache Negruzzi, tălmăcitorul

www.cimec.ro

Mariei Tudor și al lui *Angelo,* cu tiparnițele lui Eliade Rădulescu), dar și de o pe cît de aprinsă, pe atît de constructivă dispută în problemele construirii unei limbi literare unitare, naționale. „Tribunalul filologic", propus de lingvistul moldovean Săulescu în vederea făuririi unei asemenea limbi, era culminația naivă, dar elocvent demonstrativă, a unei aprige ciocniri de principii cu Eliade, ciocnire pe care acesta o „încheiase" vibrant și pentru ora de-acum. De asemenea dispute, „Foaia pentru minte" de peste Carpați a lui Gh. Barit nu era nici ea străină.

În 1840, Mihail Kogălniceanu, în Moldova, scoate „Dacia Literară"; Nicolae Bălcescu, în Muntenia, „Magazinul Istoric pentru Dacia". Erau publicații cu programe prin excelență social-revoluționare. Dar faptul că ele priveau *Dacia* — așa cum, după 1848, ca un ecou al revoluției înăbușite, nu însă și stinse în străfundurile ei, „România Literară" a lui Alecsandri privea dinspre Bahlui teritoriul și poporul unitar al României — vorbește limpede despre spiritul unionist care prezida pe pașoptiști, ca să zicem așa, „avant la lettre". *Acest* spirit a prezidat, nu încape așadar îndoială, la Kogălniceanu ca și la Alecsandri, și opera lor de animare și de promovare a teatrului vremii. Problemele sociale și funcția socială a teatrului se îngemănau la ei cu problemele naționale și funcția lui națională. Și dacă opera de ctitorie a lui Costache Caragiale — la Botoșani, la Iași, la București și Craiova — *a unit,* poate prin forța împrejurărilor, întru același teatru, înainte de Unire, Principatele Române; dacă, poate tot prin forța împrejurărilor, activitatea teatrală a ieșeanului Matei Millo la București s-a bucurat de același rezultat entuziast, stimulat de noul său public; prin Costache Caragiale, și prin Matei Millo mai ales, Kogălniceanu și Vasile Alecsandri își vedeau întrupate convingerile lor social-politice, pe care, ca oameni de teatru, ei nu înțelegeau (dimpotrivă!) să le părăsească. Aceste convingeri, mărturisite mai mult de pe pozițiile luptei sociale, în anii prerevoluționari și revoluționari, aveau după sugrumarea revoluției să dea întîietate explicită ideii de unitate națională, înainte doar sugerată, subînțeleasă.

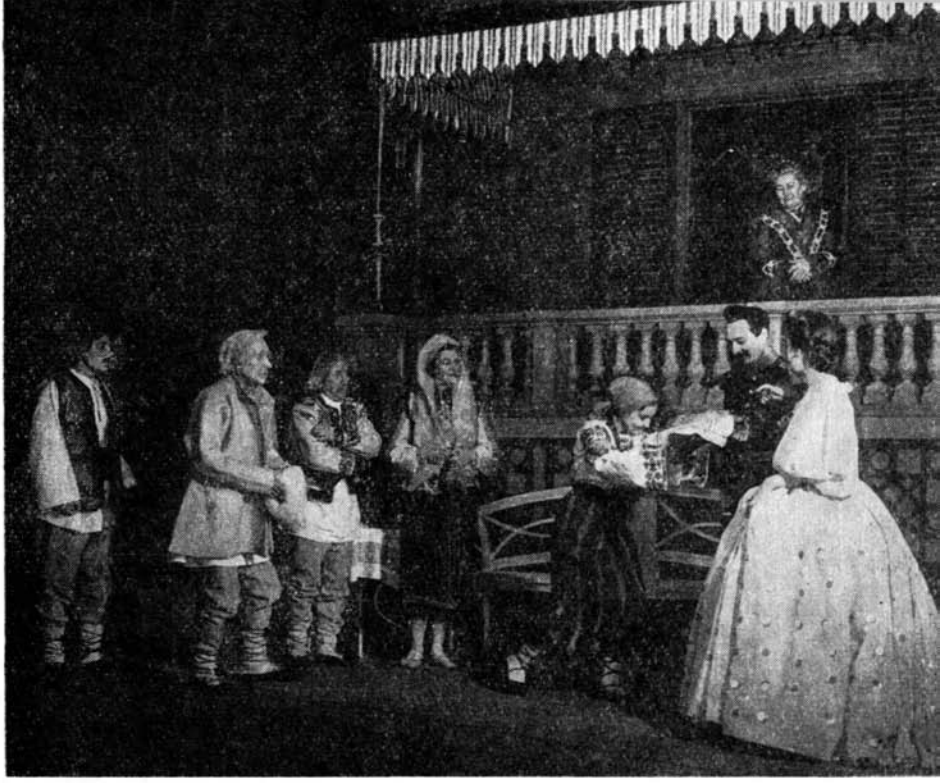
Nu era un gest exclusiv al lor acesta și nici unul pur și simplu tactic. Ideea națiunii și idealul unui stat al Principatelor Unite („deocamdată" al Principatelor de dincoace de Carpați, cum avea să remarce Iorgu Caragiale, prin eroul său, Moș Trifoi) pluteau în aer ca o realitate ce nu aștepta decît consfințirea oficială. Rolul animării în acest sens al teatrului vremii era, așadar, la un Kogălniceanu sau Alecsandri, ca și la Matei Millo, un rol exponențial, confirmînd o stare de fapt și de necesitate din ce în ce mai puternic și mai clar, chiar dacă diferențiat, simțită în toate straturile societății. Pălmașii cîmpului legau în chip organic Unirea de adînci și multvisate reforme agrare; proaspăta lume burgheză era dornică să-și întărească prin Unire pozițiile economice, să purceadă la investiții profitoare, ahtiată de afaceri și de piețe de desfacere; boiernașii nu puteau rezista ispitelor capitaliste și-și alăturau astfel interesele burgheziei; reprezentanții marilor latifundiari vedeau în Unirea Principatelor, înainte de orice alte rezultate, scontate de alte clase și de alte pături sociale, posibilitatea de a reteza scaunului de la Tarigrad pretențiile ce-i împovărau. Era o solidarizare zgomotoasă în care glasurile absenteiste, ori reticente, ori potrivnice, apăreau trădătoare — mai rău, „străine de neam", „chiar păgîne".

Teatrul, din primele sale timpuri „românesc" și „național" (fie că el se juca în Moldova, fie în Muntenia, fie, cu dificultățile unui eroic amatorism, în Ardeal), avea să se facă foarte curînd, pe măsura stadiului său, încă prea puțin evoluat, purtătorul de cuvînt al acestei uriașe și contradictorii solidarități.

„Hora Unirii" nu fusese încă scrisă, cînd. în miezul tramelor naive de mărunte vodeviluri ale vremii, începuse a fi strecurate „cu skepsis", aluzii ori cîntecele preamărind idealul și prevestind realizarea unității naționale, cu forța unor idei active ale zilei:

Trageți dangtul măi flăcăi
și băteți din iminei
ca să sune bătătura
și să piară *neunirea*

www.cimec.ro



Scenă din „Cuza-Vodă" de Mircea Ştefănescu — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"

dintre toţi aceşti săteni
şi ceilalţi împrejureni
care se chiamă rumâni
după sînge şi străbuni.

Acesta este exordiul, plin de voioasă şi ingenuă alură unionistă, cu care Ion Dumitrescu-Movileanu ridică încă din 1855, cortina nevinovatei (dar, cum arată Victor Eftimiu, pentru autorităţile de atunci, subversive) idile dramatice *Smărăndiţa* sau *Fata pîndarului*. Nu exista, în fond, nici o legătură între această ridicare de cortină şi restul fabulei (aceasta era interesantă, dincolo de conflictul, şi pe atunci comun, între dragoste şi interes bănesc, pentru că odată cu acest conflict se aducea, pentru întîia oară pe scenă, lumea, cum este, a satului). Pe o canava similară, împroşcînd o perdea spumoasă de veselie pastorală şi de idilică (deşi numai aparentă şi condescendentă) apropiere între ţărani şi boieri, Alecsandri va izbuti să *organizeze*, în jocul de-a baba oarba al unui fiu de ţăran cu fete de boier travestite în ţărănci, şi în povestea de dragoste dintre un moldovean şi o munteancă *(Cinel, cinel)*, ideea lipsei de deosebire dintre munteni şi moldoveni, apoi ideea Unirii — „tot un trup şi-un sufleţel" — dintre unii şi ceilalţi :

SANDU : ...Florico, poartă de grijă de băietul ăla, că-i străin sărmanul, e moldovean.
FLORICA *(cu mirare)* : Moldovean ?
GRAUR : Moldovean, muntean, tot una-i... Tot român !

Sau :
SMĂRĂNDIŢA : Da' cum e p-acolo, pe la dumneavoastră ?
GRAUR : La Moldova ? La Moldova ?... Da' n-aţi auzit cînticul cel vechi care zice :

La Moldova cea frumoasă
Viaţa-i dulce şi voioasă !
L-al Moldovei dulce soare
Creşte floare lîngă floare !...

www.cimec.ro

SMĂRĂNDIȚA : Așa o fi, bădică ; d-apoi vezi că și noi avem p-aici un cîntic ce zice :

Dîmboviță apă dulce
Cine bea nu se mai duce !

GRAUR : Nu zic ba, pentru că tot pămîntul românesc e un rai dumnezeesc...

Hora de final e și ea lipsită de orice echivoc :

Leliță de la munteni
Leliţo, leliţo fa !
Treci colo la moldoveni
Leliţo, leliţo fa !
Să ne prindem soțiori
Leliţo, leliţo fa !
Și să fim ca doi bujori
Leliţo, leliţo fa !

. . . . . .

Piară dracu' dintre noi
Leliţo, leliţo fa !
Să fim una amîndoi
Leliţo, leliţo fa !...

Propaganda pentru Unire a pornit mai întîi stîrnindu-se gingașul fior al sentimentelor iubirii ; era, în teatru, tărîmul cel mai des cercetat, cel mai puțin primejduit de rezistență. Trecerea de la mijloacele inocente ale idilei la formele directe sau alegoric agitatorice nu putea însă să întîrzie. Cu atît mai mult cu cît, înaintînd pe calea spre Unire, această cale se arăta din ce în ce mai presărată cu cele mai variate obstacole — de la cele ale promovării ignoranței tîmpe și a pasivității comode, la cele ale unei contrapropagande aprig reacționare, alimentate de tot soiul de baliverne alarmiste, pînă la cele ale intervențiilor brutale ale cenzurii și poliției, menite să pună căluș glasului unionist. „Muzica și bandele de lăutari sînt oprite (sub căimăcămia lui Todiriță Balș — *n.n.*) de a mai cînta Hora Unirii" ne relatează istoricul A. D. Xenopol. „Și, dialogul lui V. Alecsandri *Tîndală și Păcală*, în care un unionist izbutește a aduce pe un potrivnic la ideea Unirii, și după aceea se prind a cînta acea veselă horă a Unirii, ce fusese pusă pe muzică, este oprit a mai fi jucat"...

Păcală și Tîndală e un dialog alert care, dincolo de aluziile la unele soluții și aprecieri depășite chiar în toiul și chiar în sensul luptelor pentru Unire, proclamă în esență :

Că-n Unire stă puterea ! Că la oricare nevoi,
Decît a fi unul singur, e mai bine a fi doi.
Că pîraiele-adunate se prefac în rîuri mari,
Că cei slabi cînd se-mpreună cumpănesc pe cei mai tari.
Căci, precum zicea odată l-ai săi fii un biet moșneag :
E mai lesne-a rupe-o vargă, decît un întreg toiag.

Declarată subversivă și interzisă, Hora Unirii, cu care se încheie în împăcare apoteotică dialogul dintre Tîndală și Păcală, va cunoaște totuși o fulgerătoare, irezistibilă și nespus de largă răspîndire. Explicația stă, desigur, într-o raliere spontană a maselor la adevărurile cuprinse în versurile ei. O apologie dialogată și versificată a acestei hore a apărut îndată după alegerea lui Al. Ioan Cuza ca domnitor al Moldovei, dar înainte de a se cunoaște și rezultatul din Muntenia. Apologia purta titlul : „Românul și lăutariul", era semnată de poetul Gh. Tăutu, și a apărut în ziarul cu întreitul titlu „Steoa Dunării, Zimbrul și Vulturul". Ea relata „osîndirea Horei" și încerca să vadă cauza acestei osînde (îndemnul la Unire). Ea descoperă însă, în același timp, în subtextul ei, și o altă explicație a răspîndirii de care se bucura : marile speranțe de dreptate socială pe care Unirea le deștepta în inimile maselor muncitoare :

Hei ! Ce horă, măi, frumoasă !
Nici mai am ce să cîrtesc :
Cînd sîntem mai mulți în casă
Scap curînd de boieresc

www.cimec.ro

Şi de orişice beilice,
De-orice soartă de-apăsat,
Ce de-un timp în ţar-aice
Ne munceşte ne'ncetat...

Asemenea speranţe străbat ca un fir roşu producţiile dramatice de propagandă unionistă, deopotrivă cu atacurile lor la adresa moravurilor corupte, silniciilor, atitudinilor filistin-amăgitoare, ori disperat-ameninţătoare, ale căimăcămiilor şi slugilor lor.

Iată-l, de pildă, pe Costache Caragiale apostrofînd o fictivă „cometă" ce-şi anunţa, zice-se, sosirea în acele zile, ameninţînd îndreptările sociale, cu febrilitate şi încredere aşteptate de popor, din clipa în care se va fi realizat Unirea :

Acum cînd totul strigă
Prefacere în tot !
Cînd poate chiar să-nvingă
Orice mîrşav complot,
Cînd legea şi dreptatea
În totul va domni ;
Cînd chiar apsulitatea (sic)
Din lume va pieri,
Cînd om cu om se leagă
O tactică-a păzi,
Cînd poate să s-aleagă
În fiecare zi
Mişelul, intrigantul
Din cercul patriot,
Ca cunoscuţi odată
Să fim asiguraţi
De-orice crudă faptă
De toţi acei spurcaţi ;
Cînd meritul aşteaptă
Să fie răsplătit,
Vicleanul, trădătorul
Să fie pedepsit !
Gîndeşti spre noi acuma
Fîrtate să porneşti,
Cu coama ta de flăcări
Pe toţi să ne prăjeşti ?

Şi sfîrşind :

Ascultă dragă vere
Şi noi îţi declarăm
De cugetele noastre
Noi nu ne lepădăm.
Ci zicem : în *Unire*
Unire toţi dorim !
Şi chiar de-ar fi ursita
Uniţi ca să pierim !

„Cometa" pe care Costache Caragiale o „biciuieşte" este, fără îndoială, o diversiune de tipul celei „anonsate" şi altă dată. Caracterul ei tulburător de spirite nu putea să nu fie demascat şi în acelaşi timp minimalizat. O va face cu un spor de vervă revuistică (pe măsura vremii şi a stilului său) şi Iorgu Caragiale, în cantoneta *„Cometul sau Astronomul voiajor"*. El denunţă cometul drept o baliverna reacţionară, bicisnică, al cărui foc ar vrea să ocolească pe „bogaţi şi regi", şi îi apare vrednic de tot rîsul, în stare a fi stins „cu un butoi cu bere". De altă parte, actorul-autor invocă spiritul de dreptate al celor şapte stele care ne păzesc (statele care au dezbătut, după Convenţia de la Paris, problemele Principatelor noastre), şi e încredinţat de neputinţa cometului de a „prăpădi" omenirea, „tocmai acum cînd sărmanii oameni cred şi ei c-o să fie mai fericiţi, cunoscînd dreptul cuvînt de *Unire*, frăţie între noroade".

Firește, totul e aici crud, plin de naivitate. Dar şi de aerul înviorător al unui optimism larg cuprinzător şi total, înrudit, pe alte coordonate, cu robusteţea rustică a optimismului lui Moş Trifoi, al cărui text îl reproducem în aceste pagini aproape în întregime.

www.cimec.ro

Scenă din „Cuza-Vodă şi Unirea" de Tudor Şoimaru — Teatrul Tineretului

Vigoarea optimistă şi încrezătoare în roadele justiţiare ale Unirii porneşte din convingerea că tot răul îndurat de-a lungul veacurilor de poporul de dincolo şi de dincoace de Milcov îşi avea obîrşia în artificiala lui dezbinare, şi că doar „Satan" poate fi în continuare avocatul dezunirii :

Căci, dragă, Unirea
Dumnezeu o vrea,
Iară dezunirea
E pedeapsa sa

spune Petre Grădişteanu în apologul său *O noapte pe ruinele Tîrgovişiei*, îndemnînd :

Din două grădini
Să facem una
Fără ghimpi şi spini
Ce-a adus furtuna.
Să-i smulgem pe toţi
Peste gard să-i dăm
Ca pe nişte hoţi
Să-i exterminăm...

Asociem nemijlocit apologul lui Grădişteanu de „trilogia" lui Mihail Pascaly, *Viitorul României*, deoarece eroul ei este Vasile Cîrlova, cîntăreţul aceloraşi ruine şi el în luptă vizionară cu Cobea pe care îngerul Unirii o doboară...

Comet, Satan, Cobe, sînt în aceste, desigur simpliste, dar nu mai puţin înaripate inspiraţii dramatice, mituri actuale şi abhorate ale fermentului reacţionar, antipatriotic, antiunionist. Iar argumentul indirect al viziunilor şi al apelurilor la forţele divine, chiar dacă rarefiază cu tenta lor mistică vigoarea elanului agitatoric, aşa cum, de altă

www.cimec.ro

parte, alegoria esopică trimite la meditație moleșitoare, nu împiedică contextul acestor producții, în substanța lor puternic militante, să se impună totuși cu claritate. Aceasta, mai ales cînd se folosește cadența sprintenă a imprecației și cîntecului popular, ca bunăoară în cantonetele *Milcovul* și *Munteanul* ale lui Eugen Carada :

Frunzuliță lemn uscat,
Milcove, rîu blestemat,
De ce oare n-ai secat
Și matca nu ți-ai uscat ?
Și cu undele să-ți piară
Și mișei și răi din țară ;
Iar Unirea să domnească,
Frați cu frați să-i înfrățească !
Și-unde curg apele tale
Să mi-ți crească floricele,
Să culeagă moldovenii
Să le-mpartă cu muntenii !
Și cu toți într-o Unire
Orișice nefericire
Bărbățește să-nfruntăm
Țărișoara s-apărăm.

În toată această animată și zeloasă participare a slujitorilor teatrului la cauza Unirii, prezența lui Matei Millo a fost culminantă, atît pe planul incisivității satirice la adresa moravurilor destrămătoare și corupte ale politicienilor vremii (vezi localizarea

De la stînga la dreapta : **Saul Taișler (Mihail Kogălniceanu), Const. Dinulescu (Vasile Alecsandri), Ion Schimbischi (Alexandru Ioan Cuza) și St. Dăncinescu (Vogoride) în „Povestea Unirii" de Tudor Șoimaru — Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași**

www.cimec.ro

Prăpăstiile Bucureștilor — cu conținutul ei critic și cu chemările adresate poporului, de a-și alege, împotriva nedreptților și nedreptăților, „un cioban bun, cu durere să-și iubească turma lui..." — și răsunetul spectacolului său în presă și în public), cît și pe planul înaltei satisfacții patriotice de a vedea realizat visul de veacuri al Unirii. Iar la conducerea țării, un domn față de care încrederea celor ce l-au ales a fost unanimă. *Imnul* său închinat lui Ioan Alexandru Cuza, cîntat la spectacolul dat în cinstea actului Unirii, e un demn codicil la emoționantul cuvînt rostit de Mihail Kogălniceanu cu prilejul înscăunării noului domnitor. Și acolo și aici. speranțele și îndemnurile privesc pe „aceia pentru care mai toți domnii trecuți au fost nepăsători sau răi" ; privesc apărarea păcii și dreptății, „strămoșeasca frăție", ocolirea „minciunii și lingușirii", slăvirea din veac a patriei...

* * *

Acțiunea unionistă a creatorilor de teatru ne apare astăzi ca un înălțător document de conștiință cetățenească, patriotică. E în ea și chemare, și lecție exemplară pentru arta artistului zilelor noastre, educat în marea tradiție a spiritului de înțelegere și de atașament la cauza poporului, a națiunii, a vremii. Din ziua actului Unirii și a nădejdilor puse în ea s-au scurs ani, nu lipsiți de dureroase dezamăgiri pentru masele muncitoare, de aspre lupte pentru o așezare socială dreaptă, pentru lichidarea înstrăinării sociale, politice, economice a omului. Nu înseamnă însă aceasta că sămînța actului de la 24 ianuarie a fost risipită, nerodnică. Unirea a fost premisa unui lanț de importante reforme administrative, politice, sociale, importante pentru dezvoltarea noastră ca națiune și ca stat.

Anii de după Unire au fost anii unui puternic avînt de afirmare a culturii naționale. Din jumătatea de veac de după Unire începem a recunoaște, maturizîndu-se, cristalizîndu-se, clacisizîndu-se, cultura noastră — poezia, artele, teatrul nostru. Păstrîndu-ne în cadrele teatrului, linia școlii românești de teatru se desenează neîntreruptă de la elevii lui Millo și ai marii generații Nottara, Romanescu, Grigore Manolescu (născută în climatul efervescent al acelei perioade) pînă în zilele noastre. Mulți din maeștrii actuali ai scenei noastre, artiști ai poporului, închipuie o ultimă verigă la lanțul de maeștri care au preluat, din aproape în aproape, făclia artei de la marea pleiadă modelată în ultimul pătrar al secolului trecut.

Era firească de aceea atenția cu care s-au oprit, din această perspectivă, dramaturgii noștri la documentele, legendele, anecdotica, personajele, semnificațiile actului de la 24 ianuarie.

Privirea cercetătorului dramatic a fost diversă. Mircea Ștefănescu a îmbrățișat întreaga perioadă imediat premergătoare și imediat următoare actului, a pus în prim-plan figura și destinul lui Alexandru Ioan — figura de om simplu (cum îl dorea Kogălniceanu), chiar în calitatea lui de om politic. Tudor Șoimaru adastă cu precădere asupra frămîntărilor și luptelor social-politice care au culminat cu cucerirea alegerii *aceluiași* domnitor în ambele Principate. Unirea prilejuiește lui Mihail Davidoglu, în evocări răzlețe, comentarea peste veac a întîmplărilor și fețelor ce au animat-o și nimbat-o cu aura nobleței eroice populare. În toate cazurile, esența germinativă și justificatoare a actului Unirii apare aceeași : caracterul său unanim popular, profunzimea dreptății și necesității sale istorice.

Esența acestei unități, cucerite după secole de aspirații, așteptări și lupte, și-a îmbogățit, în zilele noastre, valențele. În condițiile noi ale transformărilor și construcției revoluționare, socialiste, ideea unității și independenței naționale înaripează, sub conducerea partidului, spre mereu noi zboruri cuceritoare, elanul de cunoaștere și de creație, dorul de mai bine și de mai frumos, voința de dezvoltare plenară a omului și societății. Am putea cinsti în alt spirit actul de la 24 ianuarie ?

Florin Tornea

www.cimec.ro

DOCUMENTE

FRAGMENT DIN

„VIITORUL ROMÂNIEI"

Trilogie în versuri de M. PASCALY

Reprezentată pentru prima oară de Teatrul de Galaţi după cererea şi sprijinul tuturor Moldovenilor în anul 1858, August 27.

CÎRLOVA

. . . . . .

Iată ziua de'nviere, iată ziua aşteptată !...
Tot Românul ţine minte, cît a plîns, ce-a suferit
D-aste patimi ce-l orbiră, cît de jos s-a umilit !
Nu Românii, nu poci crede, că n-or şti cum să se poarte
Şi să uite c-astă dată, e viaţă sau moarte !...
C-omorîndu-se între sine, şi prin patimi desbinaţi...
Îşi vor pierde *re'nvierea,* şi de ţară-or fi damnaţi !...

* Auzi *Buciumul* cum plînge, de dor inimă-ţi pătrunde...
De dor după înviere... *Vocea Oltului* răspunde...
Steaua Dunării străluce, printre lanţuri printre nori...
Şi *Românul* ne prezice, zi ferice, zi de flori...

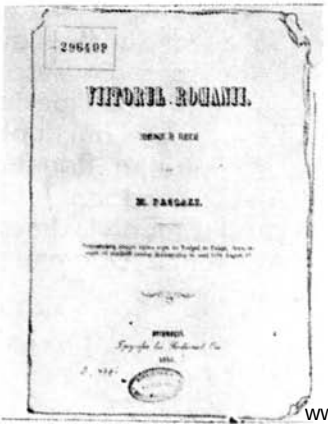
. . . . . .

Iată *Ţara mea* dorită, cum se 'nalţă surîzînd...
Cum îi flutură cosiţa ! Auzi buciumul cîntînd !...
Vezi *copiii,* cum aleargă, morţii salt de bucurie
Că Românii sînt toţi *una,* naşte *azi* o *România...*
Acvila merge 'nainte, şi-a luat sborul în nori...
Sboară dragă România, că ai mare viitor...
D-eşti condusă de Lumină, şi umbrită de Dreptate
Ţi-afli calea înstelată... ei să fii, *O stea* ca toate...
Mulţumescu-ţi, Doamne sfinte ! Acum voiu şi poci să mor
Acum cred în *viaţa ţării...* cîntă lira mea de dor.

---

* Aluzie la cele patru ziare Române care pledau atunci în faţa lumii cauza Românilor.

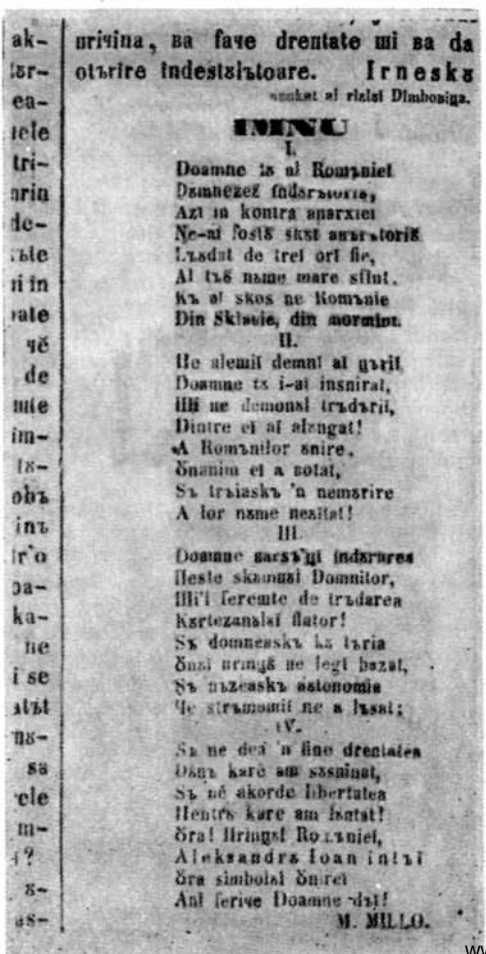
Coperta trilogiei în versuri a lui M. Pascaly, „Viitorul României"



M. Pascaly

www.cimec.ro

„Imnul" lui Matei Millo închinat Unirii Ţărilor Române, publicat în ziarul „Românul" din 3/15 febr. 1859



ak-
ısr-
ea-
ıele
tri-
nria
de-
ıale
ri în
rate
ıă
de
mie
im-
ıs-
obı
inı
ir'o
ba-
ka-
ne
i se
ıtbt
ns-
ss
'ele
m-
i?
s-
us-

uriqina, ba fave drentate mi sa da
otbrire indestsiıtoare. Irneskə
ssnkat al rizlsi Dimbovi̧a.

IMNU

I.

Doamne ts al Romɜniel
Dsmnezeŗ fndsrstorie,
Azi in kontra anarxiei
Ne-ai fostə skst anarstoriə
Lɜsdat de trei ori fie,
Al tsə name mare sfint,
Kɜ ai skos ne Romɜnie
Din Sklavie, din mormint.

II.

Ne alemii demni ai ŗsrii
Doamne ts i-ai insniraŗ,
Illi ne demonsl trɜdɜrii,
Dintre ei ai alungat!
A Romɜnilor snire,
Snanim ei a sotaŗ,
Sɜ trɜiaskɜ 'n nemsrire
A lor name neaitat!

III.

Doamne sarsă'ŗi indurarea
Ileste skamnsi Domnitor,
Illi'i feremte de trɜdarea
Kɜrtezanslsi flator!
Sɜ domneaskɜ kɜ tɜria
Snzi nrmgə ne legi bazat,
Sɜ nɜzeaskɜ astonomia
Ce strɜmoşii ne a lɜsat;

IV.

Sɜ ne dei 'n fine drentatea
Dsnə karə am sssninat,
Sɜ nə akorde libertatea
Hentrə kare am lsptat!
Ura! Hringsl Romɜniel,
Aleksandrɜ Ioan Intsi
Ura simbolsl snirei
Ani ferive Doamne-dsi!

M. MILLO.

www.cimec.ro

MATEI MILLO

Imn

I

Doamne tu al României
Dumnezeu îndurător
Azi în contra anarhiei
Ne-ai fost scut apărător.
Lăudat de trei ori fie,
Al tău nume mare sfînt,
Că ai scos pe România
Din sclavie, din mormînt.

II

Pe aleşii demni ai ţării
Doamne tu i-ai inspirat
Şi pe demonul trădării
Dintre ei ai alungat!
A Românilor unire,
Unanim ei a votat
Să trăiască-n nemurire
A lor nume neuitat!

III

Doamne varsă-ţi îndurarea
Peste scumpul Domnitor
Şi-l fereşte de trădarea
Curtezanului flator!
Să domnească cu tăria
Unui prinţ pe legi bazat
Să păzească autonomia
Ce strămoşii ne-a lăsat.

IV

Să ne dea-n fine dreptatea
După care-am suspinat
Să ne-acorde libertatea
Pentru care am luptat!
Ura! Prinţul României
Alexandru Ioan Întîi
Ura! simbolul Unirei
Ani ferice Doamne dă-i!

FRAGMENTE DIN

MOȘ TRIFOI

SAU

CUM-ŢI AŞTERNE AŞA-I DORMI

Tablou Naţional compus de IORGU CARAGEALI

Acest tablou, fiindcă s-a compus într-adins pentru împrejurările de faţă, se va reprezenta şi aci pe scena noastră, cît de curînd, dacă onor. Director, ca Român îmi va da voie.

Bucureşti 1859

PERSOANELE

Moş Trifoi, bătrîn Moldovan	D-nu Iorgu Carageali
Moldova	Mad. R. Vlădicescu
Valahia	Mad. El. Carageali
Îngeru	Liluţa Vlădicescu
Ion Răzeşu	D-nu Culae
Ştefan cel Mare, prinţul Moldovei	
Mihai Viteazul, prinţul Valahiei	

Doi Prinţi aleşi de amîndouă principatele, ţărani, ţărance...

Scena se petrece în Moldova aproape de Bîrlad.

MOŞ TRIFOI

Teatru reprezintă un peisaj deosebindu-se în fundul scenei printr-un gaz. În faţa scenei, la planu' întîi şade Moş Trifoi adormit pe o bancă. (S-aude d-afară un cor.)

TRIFOI *(se deşteaptă din vis)*

Auz buciumul cîntînd, flăcăii noştri joc, se-nveselesc, sînt pe semne, la hora a-ia ce-i zic, a Unirei o Dumnezeule ! dice nu-mi mai redai încă o dată tinereţele, să mă poci bucura şi eu de zilele astea frumoase ce se prevestesc sărmanei Românii. Pre legea mea ! uite cît 'us de bătrîn ! dar la nevoe mă fac ca un leu, de voinic... nu mă dau pe zece flăcăi.

Aria nr. 1

Cît e vîrsta-mi de bătrînă
Deşi braţele-mi sînt moi
Dar am inima Română
Nu-mi las ţara în nevoi.

Că destul odinioară,
Streinii ce-o apăsa
Chiar şi dreptul ne luară
Fraţi, a nu ne mai chema.

Măi Muntene, vino-ncoace
Adu mîna dacă-ţi place,
Ţara noastră a apăra
Şi iar fraţi a ne chema.

Nu te da în moliciune
Să porţi jugul iar pe gît,
Nu te da în slăbiciune,
Eu te ştiu bun voinic.

Nu lăsa vremea să treacă.
Eşti Român viteaz, cu dar,
Vezi ! nevoile ! ne-neacă
Ş-o să plîngem cu amar.

www.cimec.ro

Of ! Of ! tot aud prin a lume că se vor uni ţările noastre şi se vor numi *Principate-Unite,* şi că vom avea tot o lege ! tot aceleaşi drepturi ! şi că noi vom fi datori a ne alege un Prinţ dupe voinţa noastră, adică un Prinţ să fie de neam Român, creştin adevărat, cu frica lui Dumnezeu, care să aibă Milă de pămîntul naşterii lui şi de sărmanu muncitor, o Doamne ! sfîntuleţule, dacă ai de gînd să te milostiveşti şi asupra noastră ? ! Încalte fă mai curînd, ca să poci gusta şi eu din fericirea asta ! să nu mor cu zile fripte ! că destule potvezi şi angarale, am făcut de cînd trăesc în a lume aproape 70 ani,povestea vorbi, şi dacă s-o întîmpla să mor, vorba ăluia, o'i spune şi morţilor şi crez că şi ei au să se bucure că s-au numit ţările noastre d'ocam dată Principatele Unite, neavînd graniţă, şi alte bunătăţi ce vor să vie din asta. Apoi mai cu seamă, cea care şi-au vărsat sîngele lor pentru pricina asta ! şi zac în uitare atîţia timpi ? atunci ai să vezi ! toate mormintele lor săltînd de bucurie şi vor aduce la picioarele celor ce lucrează astăzi pentru fericirea ţării în dreptate şi frăţie, căutînd numai pentru binele obştesc, smirnă şi tămîie spre pomenirea şi lauda lor. I !... dar lasă, părdare, o da bunul Dumnezeu, să umble şi plugul meu ! *(s-aude d-afară, hora : „Ca doi brazi într-o tulpină. Ca doi ochi într-o lumină de U. Alecs.).* Ia vezi flăcăi veseli şi voioşi ce sînt ; dar să nu le prea dau obraz ! să-i povăţuesc bătrîneşte *(se aşează pe bancă).*

SCENA II

CORU

Ei ! Veselie ! Veselie mare Moş Trifoi

TRIFOI

Ce-i feţi mei de la vie ? ori de la vreo rachierie.

CORU

Auzi ce ! da n-ai auzit că s-a făcut amîndouă ţările noastre Principate Unite şi că Milcovu s-a uscat şi că noi cu fraţii noştri Munteni vom avea dreptul să ne alegem un Stăpînitor Român ! să fie creştin adevărat, să nu fie amestecat, ci curat Rumânesc, ca să-l doară inima de Mămăliga lui, care l-a născut dar să nu o vînză pe la streini !... Şi apoi să nu ne bucurăm... ai !...

TRIFOI

O ! o ! nu vă prea ! prea ! că o scrîntiţi, luaţi mai domol, s-o brodiţi mai binişor ! n-o luaţi cu repejune ! căci căderi în moliciune !

CORU

Ce tot sporovăeşti măi moşneag ! ia taci, şi ai mai bine aici în Horă cu noi !

TRIFOI

Ce spuneţi voi bre ! la vîrsta mea, să sar aşa ca nebunii, ce ar zice lumea...

CORU

Aşa-ţi e povestea ? lasă pe noi dară *(se iau la horă).*

Cine n-o juca aşa,
Rumân nu se va chema
Din Unire n-o gusta
De lege s-o lepăda !
Iu, ha ! Tepala...

(Trifoi care sta d-oparte plin de emoţie.)

Măi ! măi ! că mare vorbă grăiţi ! uite copiii ciorilor ! o să mă facă cu toate bătrîneţele mele, să bat şi eu în penteni ca cocoşii cei bătrîni. Ei ! dacă merge aşa treaba ? apoi să iau eu la refec, că ştiţi voi unu este Moş Trifoi în satu vostru ! să vă învăţ eu : Dar nu voi pe mine ! ţineţi ! *(Îşi lasă ciomagu jos şi joacă singur.)*

Aidi la joc vino 'ntre noi,
Răzeşi ţărani şi boeri !
Să-ţi scapi ţara din nevoi
Din greu jug, şi din dureri ;
Iu... he... iu... he...

www.cimec.ro

MOȘU TRIFOIU

Copertă la „Moș Trifoi" de Iorgu Carageali

Iorgu Carageali

Cine n-o fi Moldovean !
Să nu vie aci la joc,
Să-l cunoaștem ca dușman !
Să ne păzim, ca de foc !
Iu... he... iu... he... *(sare bătrînește.)*

Ei ! așa că v-am rupt pătura ? așa că v-am pus în cofă ? *(cam gîfîind bătrînește).* Uite ! eu nu mă dau pe zece ca voi ! *(șoväind mereu)* dar ce gîndiți bre ! de sînt bătrîn nu-s voinic ? *(aparte)* uf, nu mai poci de ostenit !... veniți de, dacă vă ține balamalele ! ține colea la hop cu mine ! *(îi ia la joc).*

. . . . . .

(S-aude d-afară un cîntec care-l cîntă Vulahia)

TOȚI

Ce să fie asta ! *(vor să plece spăimîntați)*

TRIFOI *(cu mare entuziasm oprindu-i)*

Nu-i nimic bre !... da'nu fiți mueri... Tii apoi voinici sînteți voi ? ! Cînd vedeți zoru o croiți la sănătoasa, pe calea cea fricoasă. Stați bre ! că nu e privigitoru... stați aci cu moșu vostru... n-aveți nici o teamă !... uite acum parcă sînt de douăzeci de ani... Măi omule... măi !... fii sdravăn ; la nevoie se cunoaște Rumânu' verde... dar nu să șezi pe divan, și să îngrijești de binele țării ! eși afară... la zor... ține colea cu pieptu... izbește bărbătește cu curajic și credință nevoile ! Cum gîndiți că strămoșii noștri au putut lupta atîtea robii și nevoi ce se făcea prin țară ? Cum a făcut Ștefan cel Mare ; de au rămas credința Moldovi ? ai ? Ce a stat pe divan, trăgînd ciubuc, cînd îl năpădea vrăjmașii ? ori ieșea de se lupta ca un leu piept la piept cu bărbăție, pînă ce biruia ? n-aveți frică mă.Rumânu nu s-a născut ca să fie fricos ! Aibi nădejde în Dumnezeu, că el îngrijește de toate popoarele rătăcite, și apăsate, ca d'alde noi, ait înainte la joc... la horă... Hotărîrea Românească este voința cerească.

TOȚI

Că bine zici, dar la joc *(joacă și cîntă)*
Moldovane, nu te da !
Joacă ici în hora ta,
Vezi aceasta toți o cer.

www.cimec.ro

Chiar şi îngerii din Cer
Şi pămîntul asta va
A juca în ţara sa ;...
Vesel, mîndru şi voios,
Să nu mai fie fricos.
Ci să cînte tot mereu
„Am scăpat de biru greu".
Aidi dar să lăudăm
Mic cu mare să lucrăm,
Să numim chiar ca păgîn,
Cine n-o vrea Domn Rumân...

Iu... he... tipala... la, ura, ura, ura *(ridică pe moş Trifoi în sus ; muzica cîntă marşul Unirei ; ese cu toţii în esclamaţii mari de urare).*

SCENA III

Valahia se vede viind din dreapta, îmbrăcată naţional cu lanţuri de mînă, pală şi şovăind. Aceasta se face după cazul care va fi găsit după mijloacele Teatrului unde se prezintă.

ARIA

Eu vitează Valahie !
Născută din Românie,
Acum gem şi tot suspin !
După sora-mi Moldavie !
Cum trăieşte şi ea-n chin !...

Multe veacuri ce trecură
Peste-ai noştri buni Rumâni
În dureri şi în tortură,
S-a purtat de mulţi păgîni.

Acum însă, văz luceşte !
O stea ! de la răsărit,
Care ea, ne prevesteşte
Viitorul strălucit.

Saltă dar tu Valahie
Cu Moldova-n veselie
Saltă pe al tău pămînt,
Veselă şi triumfînd ;
Să scăpăm de răi tirani,
Fiind fete de Romani. *(ese)*

SCENA IV

Moldova vine din stînga assemenea, ca Valahia cu lanţuri.

MOLDOVA

Un glas dulce, mi-a răpit simţu ! Dumnezeule ! nu credeam că tocmai în mijlocul durerilor mele, să poci afla atîta consolaţie în inimă ! Lacrimi de bucurie me'mpresoară ! Tremur fără voie-mi ! eu, care, n-am tremurat de atîtea izbiri ce am avut ! eu ! Moldova, să tremur ! o, nu ! nici odată ! nici odată ! cu toate astea ! acel accent, nu seamănă altfel decît de înger ce nu l-am auzit încă de cînd trăeam cu iubita soru-mea Valahia o nume preţios ! Soră ! dice nu te-am la sînul mieu ! să te strîng în braţele mele ! de şi sînt împovărate cu lanţuri ! dar tot mai dulce ar fi îmbrăţişarea mea, de cît toate bunurile ce ţi le-au dat streinii ! vino ! vină încalte să lăcrămăm împreună, şi amîndouă în Unire vom împărţi durerile ca nişte drepte surori, de acelaşi sînge ! şi vom blestema, cu durere, pe pricinuitorii dezbinării noastre de atîtea veacuri ! Dar ce auz !... nişte paşi o Dumnezeule nu mă'nşel... ia sora mea ! o fericire *(se iau în braţe cu mare afecţie).*

VALAHIA

O veselie ! o fericire

MOLDOVA

Iată-ne dar Unite

www.cimec.ro

VALAHIA

Dar în lanţuri

MOLDOVA

Curaj soro ! Bun e Dumnezeu !

VALAHIA

Aşa, Dumnezeu să apere pe toate popoarele ce zac în întunerec şi să aibă milă de fii noştri...

. . . . . .

(Trîmbiţele sună ; Moldova şi Valahia rup lanţurile, aruncă vălul cel negru cu care erau în doliu, iau steagurile în mînă şi zic :)

MOLDOVA

Aidem trîmbiţa răsună,
Mergem dar să dăm cunună,
Celui care va avea,
Soarta noastră a purta.

VALAHIA

(îmbrăţişează pe soru-sa şi ese cu stindardul în mînă)
Credinţă şi unire ! soro ! *(ese amîndouă)* numai astfel vom mai învia.

SCENA V

Moş Trifoi vine vesel cu flăcăii toţi cu steagurile ţării adăugat o panglică în care s-a hotărît de Convenţie.

TRIFOI *(în mare veselie)*

...Băeţi, ei nu vă spuneam eu că o să dea dreptul a fi Prinţipate Unite, şi a ne alege un domn din sînul nostru, copilul ţării noastre ? ai ? !... nu vă spuneam eu ; şi voi nu mă credeaţi, aşa e mă Rumâne ? Chiar Sfînta Scriptură zice : „Bate, că ţi se deschide ; cere, că ţi se va da". Ei, bun e Dumnezeu ! Azi niţel, mîine niţel, poate că om putea să ne urcăm la dorinţa obştească, dar uite acum trebuie înţelepciune, că vezi a sosit vremea : cum ne-om aşterne, aşa vom dormi.

TOŢI *(strigînd)*

Ura ! ura ! *(joacă hora)*

MOŞ TRIFOI *(se adresează către public)*

Boeri cîţi sînteţi de soi,
Ascultaţi pe Moş Trifoi
Ţara dacă o iubiţi
Domn Român voi să găsiţi.

Căci a venit acum vreme
Ca să dormi cum ţ-ei aşterne
Dacă însă ne-ţi brodi
Vai ! de ţară ! zău ! va fi
Siliţi-vă de-ţi putea
Minte bună d-a avea
Atunci scăpaţi voi şi noi,
Ţara cînd n-are nevoi.

La acest refren din urmă, se deschide cortina din fund, în care se vede amundouă ţările, fie-care ţiind într-o mînă stindardul ţării, şi în alta, o cunună la spatele lor un înger ; care ţine o hîrtie deschisă în care zice : „Principatele Unite cu Domnu Rumâniei ; „înaintea Moldovei stă Prinţul ales, în genunchi primind cununa şi steagul ţării. Asemenea şi înaintea Valahiei ; — mai la vale în partea Moldovei este Ştefan cel Mare, ţine în mînă o cuspănă şi îmbrăcat cu toată uniforma de pe timpii de atunci ; asemenea şi Mihai cel Brav în partea Valahiei. — Îngerii înconjurînd tot acest tablou ! Valahia, pune coroana în capul Principelui ales zicîndu-i : „Iată modelul tău" arătînd la Mihai, asemenea şi Moldova către Ştefan cel Mare, zicîndu-i : „Urmează lui Ştefan." Foc bengal, muzica cîntă, ţăranii şi Moş Trifoi privesc cu mare respect, şi în urmă strigă toţi :
Ura să trăiască Principatele Unite !
(Cortina se lasă în aceste urări şi muzica cîntă.)

www.cimec.ro

Constantin Bărbulescu (Alexandru Ioan Cuza) și Costache Antoniu (Moș Ioan Roată) în „Cuza Vodă" de Mircea Ștefănescu — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

MIRCEA ȘTEFĂNESCU

CUZA VODĂ

Fragment din actul II, tabloul 4

PISOSCHI *(deschide ușa din dreapta și cheamă)*: Moș Ion Roată. *(Imediat se aud dincolo proteste; intră moș Roată, închizînd ușa. Dar protestele continuă să se audă.)*

CUZA: Bine ai venit, moș Roată.

MOȘ ROATĂ: Să trăiți, Măria voastră!

CUZA: Mă bucur că te văd după atîta vreme, și-om sta de vorbă... da-i aud pe boieri mormăind că te-am primit înaintea lor. *(Roată se scarpină în creștet.)* Ce-i?

MOȘ ROATĂ: Apoi, nici nu era drept, Măria ta.

CUZA: Poate, moș Ioane... da' mi s-o năzărit ca, de mîne, să mai întorc puțin dreptatea și pe partea cealaltă — s-o videm cum a fi pe dos, că pe față și-o arătat de ajuns arama. *(Lui Pisoschi, ascultînd protestele.)* Îi auzi? Ia poftește-i, să le pun botniță! *(Pisoschi iese.)* Ia zi, moș Ioane: ce face ficiorul matale Năstase?

MOȘ ROATĂ: Îi voinic și sărută dreapta Măriei tale.

CUZA: Da' nevasta?

MOȘ ROATĂ: Apoi dăh! ea, ca fimeia... mă bîrîie la cap.

CUZA *(ride; apoi)*: Cînd oi trece prin Adjud la Ruginoasa, să mi-l scoți pe Năstase-n drum, să-l văd dacă o umblat cu folos la școală.
(Intră Ulădescu, Arghiropol și Toderașcu.)

VLĂDESCU și ARGHIROPOL *(spinări foarte flexibile)*: Să trăiți, alteță serenisimă!

TODERAȘCU: Să trăiți!

CUZA *(zeflemist)*: Vă mulțumesc, domnilor, pentru sinceritatea urării și o să mă rog lui Dumnezeu să mă ție cît mai mult... pentru fericirea dumneavoastră. *(Lui Ulădescu și Arghiropol.)* Da' spuneți-mi: parcă erați supărați? De ce? *(Îi vede ezitînd și sever.)* Adevărul, domnilor!

VLĂDESCU *(se hotărăște)*: Să videți, alteță serenisimă... noi ne așteptam rîndul, împreună cu un negustor... *(Se întoarce brusc și începe să caute cu ochii primprejur.)*

ARGHIROPOL: Da... cu un negustor, care... *(La fel de nedumerit, se uită și el în jur.)*

CUZA *(care nu pierde ocazia de a se distra puțin)*: Ați pierdut ceva?

VLĂDESCU și ARGHIROPOL *(uimiți)*: Nu... nu, alteță serenisimă! *(Vor mai repeta jocul, la indicația regizorului.)*

CUZA *(privind la moș Roată)*: Și v-ați supărat că l-am primit întîi pe dînsul?

VLĂDESCU *(între orgoliu și lașitate)*: Îi drept, alteță serenisimă, că noi am fost primii...

CUZA *(nu tăios, ci pe un ton profund, care dă ironiei și mai multă greutate)*: Și nu v-ați mai săturat, domnilor, de cînd sînteți tot primii?

ARGHIROPOL: Nici la Unire n-am fost printre cei din urmă...

CUZA: Ba domnul Toderașcu, fire entuziastă, a fost chiar printre cei dintîi... nu?

TODERAȘCU: Sînt fericit că alteța voastră își amintește...

www.cimec.ro

CUZA *(arătîndu-l)*: Da, domnilor, era un entuziast... În divan însă, cînd s-o discutat cestiunea pămînturilor, i-o mai trecut entuziasmul... Domnia-sa are moşie întinsă, în Tutova...

ŢODERAŞCU: Totuşi, am votat pentru Unire! Eu iubesc pe fratele meu din Muntenia! Amîndoi sîntem d-o mamă, d-o făptură şi d-o samă — ca doi brazi într-o tulpină, ca doi ochi într-o lumină... Da' pămîntul... pămîntul îi al *meu*, de la străbunii *mei*! Şi tocmai pentru că Măria voastră mă cunoaşte de mult ca pe un patriot cinstit...

CUZA: ...ai vinit să mă sfătuieşti — azi am parte de multe sfaturi — să renunţ la reforma rurală! Că altfel, eşti gata să desfaci Unirea! Ca şi cum dumneata ai fi făcut-o!

ŢODERAŞCU *(linguşitor)*: Nu singur!

VLĂDESCU şi ARGHIROPOL *(la fel)*: Împreună cu Măria voastră am făcut-o!

CUZA *(privind pe Roată)*: Şi-atunci el... ce-o mai făcut? *(Roată tace.)* Videţi, domnilor? El nu spune că o făcut Unirea! Tocmai *el*, care *în adevăr* a făcut-o!... El, moş Ion, cu Ionii lui toţi din ambele principate, aceste cinci milioane de moldovalahi, care singuri reprezentau forţa ce putea trece peste voinţa Europei cu un fapt împlinit — adică îndoita mea alegere. Mulţimile dintre Filaret şi Mitropolie o făcut acum cinci ani Unirea — după cum, acum doi ani, poporul muntean de pe Filaret şi cel moldovan de pe cîmpul Frumoasei m-o ajutat să pot impune, puterilor potrivnice, desăvîrşirea Unirii!... Şi-acum, mai vroiţi a trece înaintea lui moş Ion?

ŢODERAŞCU: Eu...

CUZA: Audienţa dumitale s-o încheiat. *(Toderaşcu salută şi iese stăpînit, dar mînios.)* Dumneavoastră, mai aveţi ceva cu mine? *(Lui Arghiropol.)* Dumneata?

ARGHIROPOL *(linguşitor)*: Măria voastră, eu aş avea nevoie de...

CUZA *(întrerupîndu-l)*: Dumneata n-ai nevoie de nimic. *(Arătîndu-l pe Roată.)* El are! *(Şi-i arată lui Arghiropol uşa. Apoi, lui Vlădescu.)* Dumneata?

VLĂDESCU: Eu am vinit pentru fiu-miu Mitică...

CUZA: E un pungaş!

VLĂDESCU *(mieros)*: Vai, alteţă serenisimă... de-aţi şti cît vă iubeşte! Vă urează să ajungeţi ca Ştefan cel Mare şi Sfînt!

CUZA *(izbucnind într-un hohot de rîs)*: Ferească-l Dumnezeu! Că i-aş tăia capul! *(Şi, cu un gest, îl face şi pe acesta să iasă.)* Şi-acum, moş Ioane, la ale noastre. *(Aşezîndu-se.)* Stăi. *(Pentru că Roată ezită să se aşeze.)* Cînd m-oi pofti în casa dumitale, nici eu n-oi sta... *(Roată se aşază repede pe marginea scaunului.)* Ei, ce te-o adus pe la mine?

MOŞ ROATĂ: Mi-o fost dor să vă văd, Măria voastră.

CUZA: Nu vine nimeni la mine doar să mă vadă, dragă unchieşule... De dor vin ei... vin cu nemiluita... da' de alte doruri: după protecţiuni şi chiverniseli... Ia zi drept!

MOŞ ROATĂ: Aiasta-i.

CUZA: Asta-i tot? Pentru atîta lucru ai vinit pînă la Bucureşti?

MOŞ ROATĂ: Apoi să videţi potriveală... că zîc fimeii mele: „Mă duc să-l văd pi vodă"... Zîce: „Ai vo treabă cu el?". Zîc: „Treabă n-am, da' mi s-o făcut dor să-l văd." Zîce: „Tu ai căpchiet, bre omule?" Eu înham şi zîc: „Căpchiet, necăpchiet, aiasta-i!"... „Ei, stuchi-te-ar mîţele", zîce — şi mă-ntreabă: „Pentru atîta lucru, să pleci pînă la Bucureşti?..." Întocmai ca Măria voastră m-o-ntrebat; da' eu de colo: „Da' ce fel de minte ai, fa fimeie, să-mi pui aşa-ntrebare?..."

CUZA *(rîde cu poftă. Apoi)*: Bine, moş Roată... cum văd, eşti un om lipsit de năcazuri!

MOŞ ROATĂ: Ei, năcazuri... cini n-are? Le are ţeara, şi n-a să le aibe un sarman de om? De parcă nu ştie Măria voastră care-i năcazul ţerii?

CUZA *(tace un moment şi pe figura lui se vede o mare tristeţe. Apoi, închizînd ochii pe jumătate, spune rar, evocator)*: „Cînd ne-am jăluit, cînd ne-am tînguit, păsurile cînd ne-am spus, ispravnicul ne-au bătut, privighetorul ne-au bătut, jandarmul ne-au bătut, zapciul ne-au bătut, vătăjălul ne-au bătut, boierul de moşie ne-au bătut"... Ţi-aduci aminte, moş Ioane?

MOŞ ROATĂ: Jalba noastră în divan, a deputaţilor clăcaşi...

CUZA: Erai în fruntea lor... „Noi nici la facerea legilor nu am fost chemaţi, nici întrebaţi. Domnia-lor boierii de moşie singuri le-au făcut, noi le-am urmat, deşi greu şi amar ne-au picat"... *(Se ridică brusc, hotărît.)* Iacă de aceea, de mîne, vroiesc să-ntorc dreptatea pe dos, moş Ioane... ca să nu vă mai bată nimene şi ca să aveţi cuvînt la facerea legilor... C-avînd cuvînt, veţi avea şi pămînt!

MOŞ ROATĂ *(care s-a ridicat imediat)*: De cînd aşteptăm legea aceea, Măria ta!

CUZA: Cu ce oameni era să v-o dăm? Cu partidele, care tocmai pentru aiasta mă duşmănesc? Hei, dacă aş fi avut cu cine să conduc ţara... *(Îl priveşte un moment şi-i*

www.cimec.ro

pune mîna pe umăr.) Cu voi, nu se poate... Cîţi dintre voi ştiu carte? V-am dat învăţămînt gratuit şi obligatoriu, da' pînă să i se vadă roadele, mai va... mai va, moş Ioane... *(îi strînge mîna.)* Şi-acum, dacă n-ai să-mi ceri nimic, du-te. Şi spune nevestei dumitale — care ca şi mine n-o bănuit de ce ai venit „pentru atîta lucru" la Bucureşti — că nu degeaba s-o întîlnit astăzi vodă cu Roată.

MOŞ ROATĂ *(cam nedumerit):* Să trăiţi, Măria voastră!

CUZA *(îl priveşte cum înaintează spre uşă şi, cînd a ajuns acolo):* Da' cu Asanache Pamfil, ce-i?

MOŞ ROATĂ *(se întoarce brusc, uimit, apoi, caută cu ochii în jur).*

CUZA: Ai pierdut ceva?

MOŞ ROATĂ: Nu... *(Şi deodată îşi dă o palmă peste frunte şi, zîmbind pe sub mustaţă, spune.)* Pasămite că tăt aşa i-aţi prins şi cu ocaua mică!

CUZA *(nerelevînd):* Ce-i cu Asanache?

MOŞ ROATĂ: Apoi... ştie tăt satu'...

CUZA: Bine, atunci du-te. Dacă ştie satu', poate să nu ştie bărbatu'... da' vodă a să afle!

MOŞ ROATĂ: Să trăiţi! *(Iese.)*

(Cuza face cîţiva paşi după el, ca şi cum l-ar însoţi cu gîndul. Se opreşte, respiră adînc, parcă ar fi trecut brusc în alt climat. Apoi devine atent, căci se aude — dar încă de departe — marşul unei muzici militare. Zîmbitor, se apropie de uşa care dă pe balconul palatului şi priveşte la lumea de pe Podul Mogoşoaiei. Pentru un moment însă, se încruntă. Intră Pisoschi.)

PISOSCHI: Domnul prim-ministru.

CUZA *(bucuros):* A! bine îndată!... Da' vino-ncoa puţin. *(Pisoschi se apropie.)* Cine-i domnul acela, care prezentă doamnei Retzeanu pe colonelul Haralambie?

PISOSCHI *(uitîndu-se):* Domnul, care...?

CUZA: Îh!... s-o-ntors cu spatele... Nu-i nimic. Era doar o curiozitate. Să vină Mihalache.

(Muzica creşte treptat.)

KOGĂLNICEANU *(intră fluturînd mesajul):* Eu l-am adus, Măria ta!

CUZA: Bine ai făcut, Mihalache! Azi e o zi bună! După atîtea alte întîlniri, m-am întîlnit şi cu ţara... cu *temelia casei, cum îi spui tu... şi... (luîndu-i mesajul şi semnîndu-l)...* şi am înţăles că, uneori, interesul ţării îţi cere să calci legile care o pot sugruma. *(Îi dă mesajul.)*

KOGĂLNICEANU: Să trăeşti, principe!

CUZA *(îl atrage la fereastră):* Mi-i dragă ora la care se schimbă garda. Mi-i drag pasul sprinten al soldaţilor. Oştirea cel puţin, ştiu că mi-i credincioasă... Uite-i ce frumos calcă!

KOGĂLNICEANU: Da' ce frumos vor călca, atunci cînd vor şti că au a apăra un pămînt, pe care nu li-l mai stoarce moşierul şi arendaşul lui! În pasul lor, eu simt neastîmpărul ţării, ca acela al adolescenţilor care aspiră la emancipare!

CUZA: Ce am căutat noi să facem, în aceşti cinci ani, decît să pregătim piatră cu piatră drumul neatîrnării?

KOGĂLNICEANU: Da...*(Arătînd mesajul.)* ...Însă iată cheia neatîrnării de mîne! Căci visul acesta nu s-ar putea împlini cu un ţaran, care fiind rob înăuntru, nu prea se trece cu firea că-i rob în afară.

PISOSCHI *(intrînd):* Domnii consuli ai Austriei şi Turciei.

CUZA: Nu, Pisoschi.

PISOSCHI: E ziua lor de audienţă, alteţă.

CUZA: Ştiu... Vin iar să mă certe, să mă prevină, să mă sfătuiască! Nu. Azi nu-i primesc. Şi nici mîne, nici poimîne. Iar dacă se supără. spune-le iar că abdic. Asta-i sperie, îi uimeşte, îi revoltă. Nu pot să priceapă, crescuţi cum sînt în rutina curţilor imperiale, că eu m-aş putea dezlipi de tron cu uşurinţa cu care m-aş scula de pe un scaun oarecare. Nu le intră în minte că eu nu m-am înscăunat cu fes pe cap, ca Mihail Sturza!

(Acum, muzica răsună sub ferestre.)

PISOSCHI *(rîzînd):* Şi-atunci... cînd să le spun să vină?

CUZA *(vesel):* După ce, sprijiniţi pe voinţa ţării, vom putea să-i punem în faţa unui nou fapt împlinit!

C O R T I N A

www.cimec.ro

ASPECTE DE LA AL IV-LEA FESTIVAL BIENAL DE TEATRU DE AMATORI „I. L. CARAGIALE"

Sindicatul Schelei Moreni, reg. Ploiești
„Preludiu cosmic", montaj literar de Octavian Preda
(Premiul I și titlul de laureat)

www.cimec.ro

Căminul cultural Dodeni-Bicaz, reg. Bacău
„Catihetii de la Humulești", dramatizare de I. Mironescu după Ion Creangă. Regia : C. Motreanu
(Premiul I, titlul de laureat și Diploma de onoare a C.C. al U.T.C.)

Mariana Guran din formația de teatru a Sindicatului învățământ din Alexandria, reg. București.
(Premiul excepțional pentru interpretarea rolului titular din piesa **„Ecaterina Teodoroiu" de Nicolae Tăutu,** spectacol distins cu premiul I și titlul de laureat)

Teatrul popular din Mediaș, reg. Brașov
„Hangița" de Carlo Goldoni
(Premiul I, titlul de laureat și Premiul special al Radioteleviziunii pentru cel mai bun spectacol de comedie)

www.cimec.ro

Dumitru Tabără, povestitor de la Căminul cultural Grumezoaia—Huşi, reg. Iaşi
(Premiul special şi titlul de laureat)

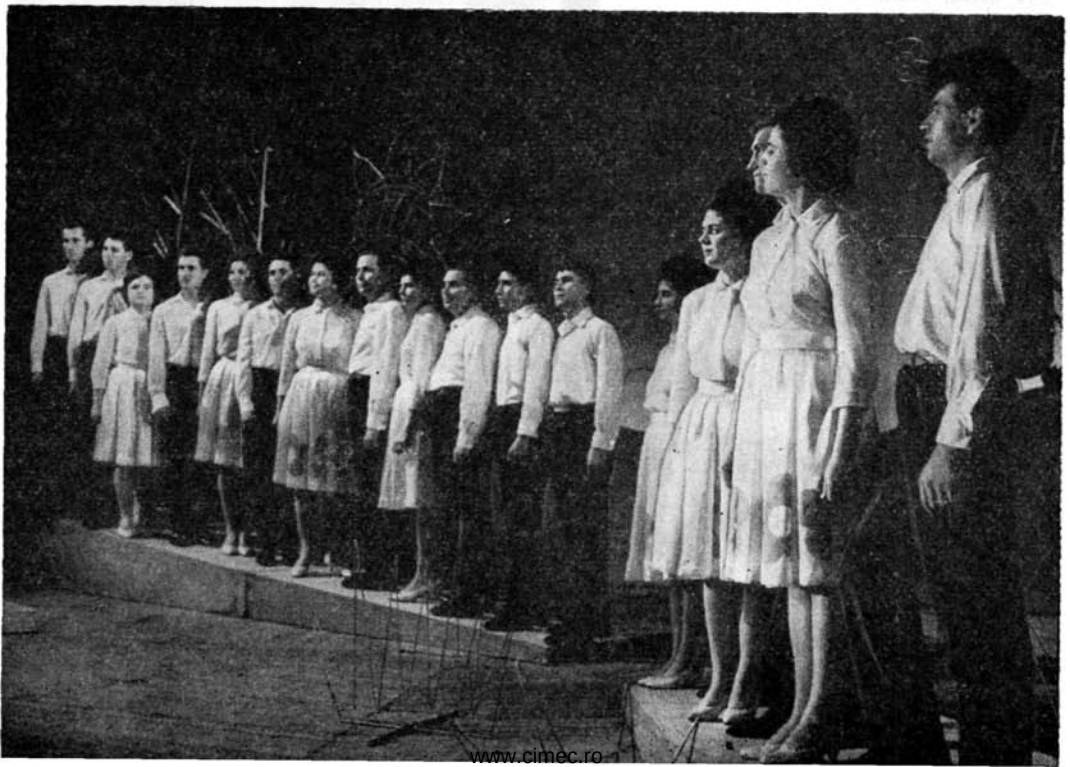
Cornel Zoter, cititor artistic de la Sindicatul Uzinelor „Electronica" din Bucureşti
(Premiul I şi titlul de laureat)

Căminul cultural Mălin, reg. Cluj
„Te slăvim, pământ al țării", montaj literar-muzical. Instructor Victor Cioată
(Premiul I şi titlul de laureat)

www.cimec.ro

Teatrul popular din Rîmnicu-Vîlcea
„Dincolo de zare" de E. O'Neill. Regia : D. D. Neleanu
(Premiul I și titlul de laureat).
Maria Bălașa (Ruth) și Doru Moțoc (Robert Mayo).

Sindicatul S.M.T. din Brînceni, reg. București
„Meșterii pămîntului", montaj literar-muzical de Mihu Dragomir și Theodor Balș
(Premiul I, titlul de laureat și Diploma de onoare a C.C. al U.T.C.)



www.cimec.ro

Sindicatul Uzinelor „Semănătoarea" din București
„Colegii" de Axionov.
(Premiul I, titlul de laureat și Diploma de onoare a C.C. al U.T.C.) ▲

Sindicatul Uzinelor „Steagul Roșu" din Brașov
„Stafeta nevăzută" de Paul Everac
(Premiul I și titlul de laureat)
Georgeta Filip (Elena) și Sandu Alexe (Ing. Dobrian) ▶

Casa de cultură a raionului Griviția Roșie din București
„E vinovată Corina?" de Laurențiu Fulga.
Regia : Stelian Mihăilescu
(Premiul I și titlul de laureat). ▼

www.cimec.ro

Căminul cultural din satul Pantelimon-București **„Rusaliile" de Vasile Alecsandri**

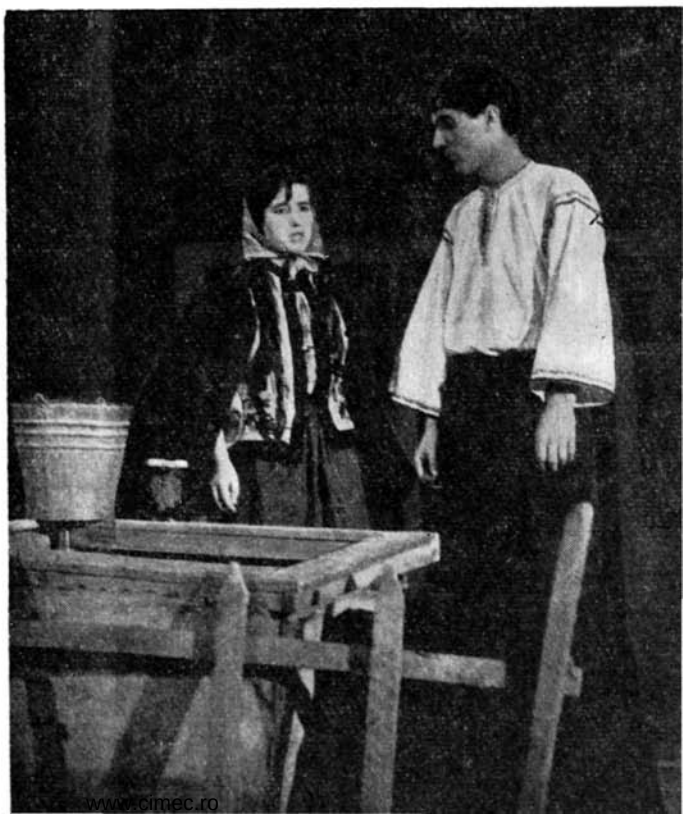
(Premiul II și Premiul special al revistei „Albina" pentru valorificarea tradițiilor teatrului românesc)

Palatul culturii din Cluj **„Văduva isteață" de Carlo Goldoni,** spectacol în limba maghiară. Regia: Bistray Maria

(Premiul II, Premiul special al revistei „Teatrul" pentru cea mai bună regie și Diploma de onoare a C.C. al U.T.C.)

www.cimec.ro

Sindicatul întreprinderii forestiere din Reghin, reg. Mureș Autonomă Maghiară
„A doua tinerețe", piesă într-un act de Dragoș Vicol
(Premiul special al revistei „Clubul" pentru clubul cu cea mai bogată activitate).



Căminul cultural Dolhasca, reg. Suceava
„Alergătorul șchiop" de Iosif Bîta
(Premiul II și Premiul special al revistei „Îndrumătorul cultural" pentru cel mai valoros spectacol de cămin cultural cu o piesă românească într-un act)

www.cimec.ro

Sindicatul Spitalului nr. 1 din Iaşi
„Tache, Ianke şi Cadîr" de V. I. Popa.
(Premiul special al Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" pentru cel mai valoros spectacol cu o piesă clasică românească).
V. Ruşti (Tache), D. Răducanu (Ianke), Alex. Oprea (Cadîr)

Căminul cultural Bicălat, reg. Cluj:
Drumul fericirii, montaj literar în limba maghiară
(Premiul II şi Premiul special al revistei „Îndrumătorul cultural")

www.cimec.ro

REDESCOPERIREA UNUI DRAMATURG

NICOLAE IORGA

Paradoxal, monumentalitatea operei de istoric a lui Nicolae Iorga, venerat ca savant, a creat prejudicii judecării calme a creaţiilor sale literare. Dramaturgia mai ales (marele om a scris aproximativ cincizeci de piese) a întîmpinat zîmbetul circumspect al istoricilor literari, înclinaţi să treacă, fără efortul unei lecturi atente, peste maldărul de texte dialogate. A contribuit poate la acest consens depreciativ şi reprezentarea neîngrijită a majorităţii dramelor lui N. Iorga, incluse convenţional în repertoriul unor teatre oficiale din trecut, jucate, cu puţine excepţii, fără credinţă şi fără disocierea necesară, în cîte două sau trei reprezentaţii de obligaţie. Izvorul principal al atmosferei de neîncredere stabilite în jurul operei dramatice a lui N. Iorga stă însă în covîrşitoarea inegalitate a respiraţiei artistice, în iritarea pe care o poate provoca drumul şerpuit de la tragediile de o intensă poezie la dramoletele improvizate inabil, iremediabil ratate. Fireşte, asupra acestui compartiment contradictoriu şi de multe ori vulnerabil al unei opere altminteri eminente s-a exercitat din plin atacul înverşunat al inamicilor profesorului şi ricanările acestora s-au adresat mereu întregii sale creaţii teatrale, cu o înveninare alimentată de ignoranţă şi rea-credinţă. Mult rău a făcut teatrului lui Iorga şi plecăciunea ipocrită a unor comentarii care au evitat, ceremonios şi grav, analiza deschisă şi specializată a unor texte care merită întreaga noastră consideraţie. Cum supremul omagiu adresat unei îndelungate trude artistice nu poate fi decît efortul unei valorificări obiective şi exigente, rîndurile de faţă încearcă să prefaţeze o asemenea investigaţie selectivă a moştenirii lăsate teatrului românesc de un condeier cum n-au fost mulţi.

* * *

Într-o cuvîntare programatică ţinută în decembrie 1935, la inaugurarea Teatrului „Ligii culturale", Nicolae Iorga formula cu solemnitate două principii conjugate cu privire la rosturile teatrului. Fără a urmări ineditul, ilustrul savant reamintea că *teatrul este o şcoală* şi că, prin urmare, el trebuie *„să fie la îndemîna oricui"* [1]. Ca întotdeauna, formulîndu-şi credinţele, oratorul se dezlănţuia polemic, apostrofînd repertoriul frivol şi nu mai puţin cinematografia, pentru care a manifestat deseori un dispreţ fără margini. Dacă în alte privinţe, şi mai cu seamă în viaţa politică a ţării, nestatornicia lui N. Iorga prilejuise mereu comentarii acide, în ceea ce priveşte rosturile scenei, ca şi în alte cîteva probleme fundamentale ale culturii, întîlnim o admirabilă constanţă. Într-un articol din 1906, dincolo de aluziile nervoase la adresa lui Al. Davila, teatrul era văzut *„ca un capitol neapărat din marele program al educaţiei naţionale"* [2], în termeni aproape identici cu articolele şi conferinţele de peste cîteva decenii. Revenirile insistente ale profesorului Iorga la exemplul teatrului antic se explică prin aceeaşi viziune a jocului scenic ca lecţie deschisă despre *„ce era mai esenţial în viaţa însăşi a Grecului"*. [3] Efectiv, interesul enorm al marelui învăţat pentru teatru se fundamentează pe credinţa sa în forţa educativă şi instructivă a acestei arte de „necesitate publică". El va alătura lecţiilor sale de la Vălenii de Munte spectacole pe texte anume improvizate, va întemeia teatre profesioniste, va scrie, în sfîrşit, zeci de piese, comedii şi drame, dintre care cel puţin douăzeci interesează în cel mai înalt grad istoria noastră literară.

Despre N. Iorga s-a spus că a fost prin structură un om bătrîn [4], dispus din tinereţe să patroneze patriarhal activitatea contemporanilor. Poate de aceea, în dramaturgie, cele mai bune pagini ale sale sînt dominate de seninătatea unui clasicism străvechi,

---

[1] N. Iorga : Cum se dobîndeşte o ctitorie culturală. Teatrul pentru popor. Recapitulări şi nădejdi. Ed. Ligii Culturale (1935).

[2] N. Iorga : Teatrul Naţional al Capitalei româneşti, în „Sămănătorul", 19 februarie şi 3 martie 1906.

[3] N. Iorga : Sensul teatrului, Vălenii de Munte, 1932.

[4] G. Călinescu : Istoria literaturii române. Ed. Fundaţiilor, 1941, p. 542.

www.cimec.ro

înfățișînd fapte și pasiuni într-o decantare solemnă, cu un patos continut, sever distilat în versul întins, cu armonii antice. Cîteva dintre operele de prim ordin ale lui Iorga ca autor dramatic *(Un domn pribeag, Ovidiu, Cleopatra, Regele Cristina, Sîngele lui Minos* ș.a.) se relevă printr-o arhitectonică neoclasică, în spiritul lui Goethe. Promovarea ideii de libertate prin întoarcerea la tradiție, caracteristică celor mai multe dintre piesele lui Iorga, reamintește nu mai puțin pe autorul lui *Faust*. Goetheană ni se pare, de asemenea, străduința reunirii în poezia scrierilor pentru scenă a expoziției epice cu explozia lirică și acțiunea dramatică într-o sinteză organică. Dacă este cel puțin discutabilă aprecierea după care gustul și priceperea lui N. Iorga se opreau în literatură la Commynes [5], putem înțelege că, în ceea ce privește teatrul, el se afla în admirația marilor autori din veacurile XVII și XVIII, pe care-i evoca adesea.

O lectură atentă a teatrului scris de marele istoric relevă, oricum, distanța vădită, pe plan estetic, dintre operele de tradiție clasică și piesele „moderne". Autorul se mișcă anevoie în limitele dramei burgheze, gesticulînd dezordonat și dialogînd imprecis. În ceea ce privește problematica dramaturgiei sale, Iorga rezervă pieselor istorice grandoarea înfruntărilor dintre om și destinul său în lume, în vreme ce bucățile contemporane sînt improvizate jurnalistic pe un program etic minor. Deși a recunoscut nu o dată însemnătatea operei lui Ibsen și a recomandat jucarea lui Gerhardt Hauptmann, istoricul nu a avut în vedere aceste modele, atunci cînd a adus în scenă figuri ale epocii sale. Așa, de pildă, cele *Trei piese simple, pentru oameni modești* (jucate toate la Vălenii de Munte în 1931) surprind prin naivitatea construcției și artificialitatea tipologiei. Rînd pe rînd, combaterea păcatului extraconjugal *(Puterea obișnuinței)*, lauda fericirii în simplitate *(Căderea măștilor)*, exaltarea sacrificiului celor „inimoși" în favoarea semenilor însinguraţi *(O jertfă simplă)* sînt subliniate stîngaci și fără preocupări artistice. Semnificativ este și faptul că elanul patriotic al scriitorului cunoaște o înaltă expresie în drame clasicizante ca *Tudor Vladimirescu* și-și pierde vibrația pură — eșuînd în derută — cu pamfletele cenușii, ideologic total eronate, de tipul *Sarmală, amicul poporului.*

Este limpede că istoricul s-a regăsit mereu în spațiul convențional al istoriei, unde și-a acordat clipa de răgaz a inspirației creatoare. Important ni se pare că în piesa cu subiect istoric nu întîlnim deloc balastul informației de specialitate. De fapt, N. Iorga alege de fiecare dată, din materialul documentar al unei epoci, acele situații care împing acțiunea pe pragul dintre legendă și istorie. Dramaturgia sa istorică, în compartimentul realizărilor certe, se compune de fapt dintr-o *colecție de destine omenești capitale*, supuse unui examen caracterologic sobru dar insistent. Cele cinci acte care alcătuiesc de obicei dramele lui N. Iorga urmăresc sub unghiuri variate un personaj central, în jurul căruia rămîn pînă la final trei sau patru „însoțitori" ai soartei eroului. Celelalte personaje apar pentru a ilustra cîte un unic moment, după care, de cele mai multe ori, dispar total din raza acțiunii, fără a se mai simți obligate să „evolueze". Oscilînd între exemplul tipologiei shakespeareene și construcția clasică de inspirație goetheană, Iorga primește influențele cu un respect agitat care nu îngăduie nici un act de servilitate și exclude orice supunere față de vreun cod al teatralității necesare. De altfel, după părerea sa, tehnica *„este cea din urmă dintre slugile piesei, și atunci cînd este numai tehnică, aceasta înseamnă sluga în locul stăpînului."* [6] Din Shakespeare, lui Iorga îi place să releve dezinteresul pentru „subiect", cu alte cuvinte neglijarea invenției dramatice. Afirmînd că „subiectul" constă în „ce se face dintrînsul" [7], Iorga dă valoare teoretică unei vechi deprinderi, căci el preia din cronici și vechi scrisori cîte o poveste pe care o redescoperă în înțelesul ei uman, dialogînd-o cu patos oratoric. În același timp, interesul rămîne pentru portretul patetic al eroului și nu pentru ilustrația istorică mai mult sau mai puțin colorată. Luptele celebre au loc în culise, în vreme ce miezul piesei e ocupat de lungile discuții între personaje.

S-a făcut deseori observația că piesele lui N. Iorga nu sînt teatrale. În ceea ce privește cel puțin jumătate din textele sale, această opinie este justificată, căci avem de-a face cu încercări ratate din toate punctele de vedere. Numeroasele însăilări ocazionale ca *Moartea lui Dante* sau *Zidirea Mînăstirii din Argeș*, unele dintre lucrările mai ample *(Cantemir bătrînul, Catapeteasma ruptă în două, Un biet moșneag și un doge* etc.) nu rezistă unei lecturi exigente, înfățișînd cînd și cînd sunete disparate, în alcătuiri de o tensiune discontinuă. Atunci cînd poezia urcă însă maiestuos din interiorul conflictului către construcția impresionantă a „misterului" central, cuvîntul plin realizează o teatralitate simplă care aspiră la modelul tragediilor antichității. În acest sens, *Doamna lui*

---

[5] Ibidem.
[6] N. Iorga : Sensul teatrului. Vălenii de Munte. 1932.
[7] Ibidem.

www.cimec.ro

Scenă din spectacol

Ieremia, în ciuda unei acțiuni dinamice, mi se pare a fi de un dramatism mai scăzut decît alte piese ale lui N. Iorga, de un tragism mai intens și, totodată, mai generos în semnificațiile sale. Iată, de pildă, drama *Un domn pribeag*, reprezentată întîia oară la Teatrul Național din București, în stagiunea 1919—1920, și reluată apoi, de-a lungul anilor, la alte teatre. Interesul pentru informația istorică este aci minim, deși încadrarea în epocă se realizează ferm iar ecoul îndepărtat al înfrîngerii de la Mirăslău amplifică indirect marele final. Piesa reprezintă o variantă remarcabilă a dezacordului dintre viață și vis într-un text dens cu frumusețI poetice de răsunet scenic. Ștefan, fiul lui Petre Șchiopul, trăiește exilat și anonim la Innsbruck, printre pedanți scolastici, sufocat de atmosfera unui mediu filistin. Eroul posedă o viață interioară bogată, în care vagile amintiri ale țării natale se îmbină cu reveriile aprinse ale unui însetat de măreție și puritate. Acest adolescent febril, care vede dincolo de realitatea măruntă, se menține în viață prin ardoarea visării și sucombă cînd, la un pas de atingerea idealului, totul se prăbușește iremediabil. Viața ca vis, ilustră temă coborîtă din Calderon și Shakespeare, reapare aci, relevînd pericolul confundării existenței cu imaginile onirice. Domnul pribeag visează să se înscăuneze pentru a pedepsi nedreptatea, restabilind tradiția firească, iar pe planul năzuințelor sale adolescentine, pentru a înfrînge ostracizarea sa într-o lume lipsită de spiritualitate. Dar *„Cine gîndește prea mult la visul lui / Nu va trăi de viața celor adevărate"*. Ștefan sacrifică *visului* realitatea unei mari iubiri, fără a culege decît sfărîmăturile unor iluzii contrazise de împrejurări.

Ideea *jertfei necesare* care înnobilează omul, indicînd capacitatea de a distinge drumul răspunderii față de nobilele tradiții ale cetății (ale țării), revine în cîteva dintre dramele vii ale lui N. Iorga. Renunțînd la Nunziata, care ea însăși se sacrifică fără a șovăi, Ștefan, „domnul pribeag", optează, cu moartea în suflet, pentru menirea sa istorică. *Regele Cristina*, celebra regină a Suediei, apare în drama lui N. Iorga (într-o polemică poate involuntară cu Strindberg) ca victimă a neînțelegerii *visului său de ridicare na-*

www.cimec.ro

ţională de către o contemporaneitate obtuză. Ca şi pribeagul Ştefan, divina Cristină îşi sprijină reveriile pe cărţi şi concepte şi se privează de orice satisfacţie individuală spre a putea auzi glasul unei religii superioare, în care vitejia este înnobilată de idee. Cristina se înscrie în lista eroilor exemplari ai lui N. Iorga, devansîndu-şi epoca cu înţelegerea exactă a dureroasei sale superiorităţi :

„...Eu simt
Că mintea mea deasupra acestei lumi pluteşte...
În valuri luminoase mă pierd, şi-asupra mea
Aud cîntări pe care nici o Biserică
Nu le-a aflat vreodată... Eu sensul li-l pricep
Deşi-i o limbă care nu mi-a mai fost vorbită
Vorbeşte înţelepciunea supremă graiul ei."

Aceeaşi conştiinţă a depăşirii modului de înţelegere al celor din timpul său ni se dezvăluie şi în drama *Tudor Vladimirescu.* Piesă-cronică alcătuită dintr-o suită de tablouri cu bruşte schimbări de decor, această compoziţie adînc patriotică nu este totuşi „o frescă". Momentele istorice care se succed prilejuiesc o serie de ipostaze ale dialogului dintre Tudor şi oamenii timpului său. Aflăm astfel cît de puternic este devotamentul eroului pentru popor şi putem contempla frumuseţea spirituală a acestui luptător cu principii ferme. Reapare ideea unei înălţări a chemării la luptă prin puritatea sufletească a celor angajaţi să biruie tirania. Lui Tudor, cavaler al idealurilor neprihănite îi repugnă atît diplomaţia abilă cît şi măcelul pătimaş. Jaful, văzut de alţii ca drept al învingătorilor, şi oarecum firesc în ordinea ostăşească a vremii, i se pare oribil prin întinarea ţelului înalt al mişcării populare. Pe măsură ce piesa înaintează, Tudor strînge un material vast despre labilitatea conştiinţelor şi, filozofînd asupra experienţei sale, conchide că *ideea naţională,* superioară indivizilor, îşi păstrează măreţia, dincolo de orice accidente. La chemarea versatilului Iordache *(„...de ce nu vii cu noi"),* Tudor refuză programul vag, prea general, care i se propune, preferînd „drumul... neamului", căruia îi închină moartea sa pilduitoare. Încă o dată *jertfa* subliniază o consecvenţă interioară care, trecînd prin amărăciunea singurătăţii, se colorează tragic, dar nu se dezminte.

În ultimă instanţă, teza morală cea mai înaltă a dramaturgiei lui N. Iorga se relevă a fi cerinţa *sacrificiului de sine* în raport cu apelul istoriei, cel mai adesea identificat cu imperativul patriotic. Pe lîngă exemplele citate, pot fi amintite încă altele, nu însă toate justificate artistic. De o reală forţă poetică mi se pare a fi drama *Cleopatra,* în care regina Egiptului întrupează înalta spiritualitate a unei lumi apuse. Încercările eroinei de a salva Egiptul prin compromisuri pregătesc terenul pentru decizia finală : vrînd „a cruţa poporul egiptean", regina hotărăşte sugrumarea întregii sale seminţii de regi. Aşezîndu-şi eroii în universul grandios al istoriei, Iorga adoptă temele antice cu o gravitate a versului şi a gîndirii violent opusă armoniilor rostandiene ale atîtor „modernizări" retorice după marii tragici. În *Sîngele lui Minos* — de pildă —, fiorul înfruntării destinului este captat în scene de un adevăr artistic impresionant, iar în *Ovidiu,* reluat într-o postură predominant filozofică, eroul elegiac îşi topeşte neliniştile prin acceptarea necesităţii istorice a renunţării la o fericire epicureică.

Cu cele mai bune texte dramatice ale lui N. Iorga, istoria genului îşi dobîndeşte, în literatura noastră, cele mai interesante pagini ale modalităţii neoclasice.

* * *

Doamna lui Ieremia, departe de a urmări transcrierea pitorească a unor pagini de cronică, este concepută ca o lecţie superioară de morală. Drama face disecţia teribilei patimi a măririi, ca dezlănţuire oarbă a stihiilor care pîndesc *în om.* Spre deosebire de Chiajna, care acţiona cu luciditatea unei conştiinţe pietrificate, nevasta lui Ieremia Movilă este *posedată* de o pornire rea, visînd la putere ca la singura posibilitate de a depăşi searbădul unei existenţe mediocre. Pentru această văduvă de o orbitoare frumuseţe, farmecul coroanei este mereu însoţit de tremurul interior al femeii cu „suflet tare", rătăcită printre nevolnici. Spasmele sufleteşti ale Doamnei indică mereu o luptă interioară grea, din păcate schiţată fugar de autor.

www.cimec.ro

Gh. Cozorici (Alexandru), Dina Cocea (Doamna) şi Bogdan Mușatescu (Mihai)

Piesa este mai ales o diatribă mînioasă la adresa dorinţelor nefireşti de înstăpînire, de îngenunchiere a semenilor. Obsesia maladivă a Doamnei infestează epoca şi produce ravagii într-o viziune de apocalips.

S-a mai observat, şi pe bună dreptate, o contradicţie capitală în motivarea acţiunilor criminale ale eroinei. Dacă este să facem din nou apel la sugestiile shakespeareene, vom constata că eroina pleacă de la neliniştea justiţiară a lui Hamlet (căci vrea să-l pedepsească pe ucigaşul soţului ei pentru a trece brusc la setea degradantă pentru putere a regelui Claudiu. Apropierea de Lady Macbeth se susţine mai mult pe datele exte-

www.cimec.ro

rioare ale unei feminități care se afirmă nu prin fragilitate ci, dimpotrivă, prin gestul voluntar și tendința de dominare. Altminteri, spre deosebire de ucigașa lui Duncan, care se-ncumeta temerar să corecteze destinul, Doamna lui Ieremia ne dezvăluie, în ultimele acte, o infatuare iritantă și un suflet mărunt. Nu trebuie să uităm că N. Iorga urmărea să realizeze, prin detalierea unei existențe, o demonstrație etică viguroasă și nu un caracter excepțional. Eroina piesei sale este condusă pînă la răsunătoarea sancțiune din final pentru a sublinia consecința implacabilă a unei comportări inumane. Faptul că, rînd pe rînd, Mitropolitul, dascălul Cosma, coconii chiar, se împotrivesc egocentrismului incurabil și faptelor mîrșave pe care acesta le zămislește denunță obstinația Doamnei ca aberantă, potrivnică ordinei firești a lumii. Luptele sîngeroase pentru putere sînt denunțate ca atentînd la principiul tradițional al convietuirii pașnice dintre oameni. Ridicîndu-se pe sine și pe ai săi deasupra năzuințelor întregului popor, Doamna lui Ieremia violentează codul nescris al umanității și se condamnă singură la grozăvia unei înfrîngeri totale. Ultimul tablou conține o idee scumpă lui N. Iorga, aceea a ispășirii păcatelor omului în dimensiunea terestră a existenței, și nu într-un ipotetic purgatoriu. De fapt, pedepsirea fărădelegilor familiei Movileștilor urmează modelul furiei dezlănțuite a vechilor zei din Olimp și schițează fugar o pedagogie celestă de obîrșie mai curînd păgînă.

Privită global, piesa despre *Doamna lui Ieremia* conține, în primul plan, o fabulă simplă despre trufia pedepsită, iar, mai în adînc, o lecție cu privire la nebunia înfruntării sensului firesc al istoriei și a bunului-simț popular. Comentariul oamenilor simpli, țărani și tîrgoveți (țărani sînt și „însoțitorii" : Bălan, Ruja, diaconul Cosma), intervine mereu pe parcursul acestei cronici istorice, care devine interesantă prin acele pasaje ce depășesc simțitor descripția de epocă.

* * *

La Teatrul Național „I. L. Caragiale" s-a realizat cu această piesă dificilă un spectacol omagial* care are, în primul rînd, meritul de a fi readus în actualitate (cu forța particulară a mirajului scenic) întreaga operă dramatică a lui Nicolae Iorga. Regia (Nicolae Massim) a insistat asupra pitorescului epocii, primind un sprijin substanțial în scenografia lui A. Demian. Cortina interioară mai ales, realizată în spiritul vechilor fresce voroneține, anunță dimensiunea spirituală a textului, raportul dintre anecdota istorică și spațiul marilor probleme. Dina Cocea, interpreta rolului titular, a acordat eroinei o deosebită prestanță, situîndu-se cel mai sus în momentele de dezlănțuire tiranică a trufașei Doamne. Utilizînd o bună experiență de interpretare a dramei istorice, Toma Dimitriu (Mitropolitul) și N. Brancomir (Ureche) au adus în spectacol o ținută de o certă noblețe poetică. Dintre ceilalți interpreți se relevă Gh. Cozorici, al cărui timbru este dominat de un autentic fior tragic, și Gh. Popovici-Poenaru, deloc plat într-un rol dificil (Bălan). Ni s-a părut că unii interpreți au preferat o manieră de joc exterioară, cu sonorități vocale nesusținute intens, ca, de pildă, Emil Liptac (Dascălul Cosma) sau C. Bărbulescu (Voinea). O inexplicabilă diminuare a efortului artistic poate fi, cu regret, semnalată la un actor tînăr atît de talentat ca Traian Stănescu (Constantin Vodă). S-ar putea discuta și asupra excesului efectelor exterioare (costume lucitoare, muzică sentimentală, zgomote cinematografice). Cînd actorii apar în primul plan (actele I și IV) și, dincolo de ceaprazuri și muzici, rostesc apăsat cuvintele autorului, recepționăm mai bine vibrația filozofică a textului, înțelegînd că redescoperirea teatrului lui N. Iorga poate și trebuie să înceapă.

V. Mîndra

* Teatrul Național „I. L. Caragiale" : DOAMNA LUI IEREMIA de Nicolae Iorga. Regia : Nicolae Massim. Decoruri și costume : A. Demian. Distribuția : Dina Cocea (Doamna) ; Emil Liptac (Dascălul Cosma) ; Elena Sereda (O fată) ; Catița Ispas (Altă fată) ; Viorica Petrescu (A treia fată) ; Șt. Holban (Vornicul Drăgan) ; Const. Bărbulescu (Voinea) ; Toma Dimitriu (Mitropolitul) ; Traian Stănescu și George Paul Avram (Constantin-Vodă) ; Gh. Popovici-Poenaru (Bălan) ; Ilinca Tomoroveanu (Ruja) ; Gh. Cristescu (Un ușier) ; N. Brancomir (Ureche) ; N. Gr. Bălănescu (Ciocîrlie) : Alfred Demetriu (Solul turcesc) ; Al. Hasnaș (Intiiul negustor) ; V Moldovan (Al doilea negustor) ; C. Giura (Al treilea negustor) ; Ion Iliescu (Un țăran) ; Marian Hudac (Un negustor turc) ; N. Enache (Un cărăuș) ; Gabriel Florea (Alt cărăuș) ; Draga Olteanu (Circiumărița) ; Igor Bardu (Soldatul) ; Virgil Popovici (Clericul) ; Virginia Ciupagea (O femeie) ; Ioana Bulcă (Doamna Marghita) ; George Paul Avram și Bogdan Mușatescu (Mihai-Vodă) ; Gh. Cozorici (Alexandru) ; N. Mitea (Bogdan) ; C. Diplan (Țăranul) ; Iamandi Șerban (Negustorul) ; Anatolie Spînu (Intiiul țăran) ; Const. Stănescu (Al doilea țăran) ; Gr. Nagacevschi (Al treilea țăran) ; Mircea Cojan (Al patrulea țăran) ; Gabriel Dănciulescu (Radu-Mihnea) ; N. Pereanu (Constantin Postelnicul) ; Costache Diamandi (Un turc) ; Cosma Brașoveanu (Alt turc) ; Al. Demetriad (Schender-Pașa) ; P. Pătrașcu (Un boier) ; Gh. Buliga (Alt boier) ; C. Melcea (Al. treilea boier) ; G. Sîrbu (Un călugăr).

www.cimec.ro

Teatrul Naţional
„I. L. Caragiale"

„PATIMA ROŞIE"
de Mihail Sorbul

Damian Crişmaru (Rudy), Carmen Stănescu (Tofana) şi Const. Bărbulescu (Castriş)

Fotocronica

Teatrul „Barbu Delavrancea"

„RĂDĂCINI" de Arnold Wesker

Victoria Dinu (Beatie Bryant), Sandu Rădulescu (Mr. Bryant) şi Eliza Petrăchescu (Mrs. Bryant)

anec.ro

Pe scenele bucureștene

Bérenger în fața morții *

S-ar zice că *Regele moare* n-a fost scrisă de Eugen Ionescu. În adevăr, în această piesă (deloc comedie — fie ea și tragică) nu mai există nici urmă din polemica directă ori indirectă cu teatrul de tip aristotelic, au dispărut elementele de absurd formal și exemplele de ilogism săritor în ochi. Nu mai este acea nervozitate care-l făcea altădată pe scriitor să frîngă lănci. Unde sînt jocurile de cuvinte, calambururile, clișeele vocabularului tocit, unde este acea „tragedie a limbajului" din *Cîntăreața chelă?* Totul apare în piesă de o simplitate tradițională, vrednică de teatrul clasic: unitate de loc, de timp, de acțiune. Iar cît privește „tragedia limbajului", o altă tragedie, infinit mai zguduitoare, se petrece în fața noastră: moartea unui om. Cine este acest om? Este Bérenger. Pe Bérenger l-am cunoscut, mai întîi, în *Ucigaș fără simbrie*. Era un om care punea la inimă problemele cetății, dornic să le rezolve, dar dezarmat, neputincios să se opună răului. Nu e nimic de făcut, părea el a ne spune. L-am întîlnit apoi în *Rinocerii* sub înfățișarea unui funcționar oarecare, un intelectual obosit, plictisit de o muncă pe care o făcea în silă; ostenit de viață, socotea că este „anormal să trăiești" — dar, în fața invaziei rinocerilor, se decisese să nu capituleze. L-am revăzut, mai tîrziu, în *Pieton al aerului*, unde, întors dintr-o călătorie prin spațiile celeste, ne spunea că nici acolo „nu e nimic". Acum asistăm la moartea lui Bérenger, a unui Bérenger care nu se mai predă lesne ucigașului, care a uitat că e „anormal să trăiești", care nu mai e atît de senin în constatarea că „nu e nimic". Ceva este, ne spune de astă dată Bérenger. Este moartea. Este viața.

În *Regele moare*, Bérenger are vîrsta umanității. E un om bun? E un om rău? E și bun, e și rău. A inventat roata, a scris *Hamlet*, a povestit războiul Troiei, a

* Teatrul Național „I. L. Caragiale": REGELE MOARE de Eugen Ionescu. Regia: Moni Ghelerter. Decoruri: Paul Bortnovschi și O. Bubulac. Costume: O. Bubulac. Distribuția: S. Mihăilescu-Brăila (Regele Bérenger I); Aura Buzescu (Regina Margareta); Valeria Gagealov (Regina Maria); N. Brancomir (Doctorul); Eliza Plopeanu (Julieta); C. Rauțchi (Guardul).

www.cimec.ro

creat racheta cosmică. Dar și-a persecutat adversarii, s-a comportat despotic și egoist, i-a chinuit pe cei din preajmă. A iubit oare pe cineva? Nu. Ceea ce a iubit a fost puterea, a fost dragostea, a fost persoana sa augustă. Sufletul lui n-a fost decît conștiința unui corp fericit. Nu e deloc pur, nu e deloc nevinovat Bérenger, și totuși, cine l-ar putea acuza? Culpele lui sînt ale noastre, ale tuturor. Și apoi, să nu uităm că ființa aceasta nu e un amănunt al lumii între atîtea altele, iar veleitățile sale nu sînt mizere. Cine ar putea omite geniul și energia cu care și-a marcat ascensiunea? Și totuși, regele Bérenger I va muri. Dar de ce este Bérenger un rege în această piesă? Ne-o amintește Pascal: fiindcă orice om care piere e un rege ce scapă din mîini sceptrul unei puteri efemere.

Cînd cortina se ridică, agonia lui Bérenger a început, iar neliniștea are un chip și un nume. După simptome alarmante înțelegem că sfîrșitul e aproape, că sfîrșitul e inevitabil. Mersul astrelor pe cer nu mai are limpezimea și armonia de altădată. în ordinea anotimpurilor s-au petrecut modificări tulburătoare, regatul se restrînge și se închircește, văzînd cu ochii, cutremurele sapă din adînc un sol fără vitalitate, lumina coboară în trepte și un amurg sumbru, decrepit, învăluie scena. Moartea este nouă în această seară — ne spune scriitorul, chiar din prima clipă —, și nimic nu e mai

De la stînga la dreapta: **S. Mihăilescu-Brăila (Regele Bérenger I) și Aura Buzescu (Regina Margareta)**

vechi decît spaima în faţa ei. (Recunoaştem îndată, aici, una din obsesiile fundamentale ale lui Eugen Ionescu, care nota încă în 1934 : „Mi-e teamă... Nu e nimic în mine care vrea să accepte moartea".)

Alături de Bérenger se află mica sa curte : prima soţie — regina Margareta, bătrînă, lucidă, nemiloasă şi avînd, mai mult decît toţi ceilalţi, conştiinţa finalului implacabil ; cea de a doua soţie — regina Maria, tînără, frumoasă, crezînd că imposibilul poate fi evitat, sau în orice caz că e mai bine să-l tăinuieşti şi să te minţi ; medicul, guardul şi fata din casă. Ezitînd între luciditate şi amăgire, între clarviziune şi iluzie, Bérenger face înconjurul vieţii pe care a trăit-o şi constată că se află singur, faţă în faţă cu spaima sa. Între ceasul sumbru al morţii şi trecutul, dintr-o dată foarte îndepărtat, s-au interpus regrete, nostalgii, remuşcări, speranţe şi, mai ales, nelinişti, temeri, terori. În universul lui Bérenger e noapte, iar cerul care se boltește deasupra lui e constelat de fatalitate. Toate reperele îi scapă. Unde este centrul lumii ? El este aici, între degetele acestui om disperat, care se agaţă de o iluzie şi se agită spasmodic ? Da, e aici, ne spune scriitorul. Şi omul trebuie repus în prezenţa dramei sale fundamentale, smuls din starea de indiferenţă, de distracţie, de divertisment, care-i îngăduie să uite ceea ce nu se poate uita : moartea pecetluind precaritatea condiţiei umane. Nu încape îndoială că Eugen Ionescu a rămas credincios propriilor sale convingeri, şi a reluat — decantînd — tema fundamentală a întregii sale literaturi.

Putem accepta un asemenea punct de vedere ? Evident, nu. Putem socoti moartea ultimul dintre adevăruri ? Hotărît, nu. Nimeni nu se poate sustrage jocului de-a v-aţi ascunselea, şi nimeni nu poate crede că moartea e altfel în cîmpiile Indiei, într-o capitală apuseană, ori în pustiurile Africii. Şi totuşi, mediul, societatea, clasa nu sînt simple elemente ale unei vieţi psihice. În felul cum întîmpini moartea se citeşte o întreagă concepţie asupra vieţii. Cea a lui Eugen Ionescu e a unui om suspendat între două viduri, refuzînd o consolare bigot-religioasă, dar neacceptînd nici credinţa în puterea acţiunii şi a raţiunii omeneşti.

Regele moare e un coşmar. E coşmarul lui Eugen Ionescu. Dar e şi o depăşire a morţii, e o purificare, e o asceză. Iar Bérenger nu mai e un clovn, sau — dacă vreţi — este un clovn patetic, iar drama sa este relatată cu o fervoare abia ascunsă.

Paradoxal, acest triumf contra voinţei de a trăi cu orice preţ, această reconsiderare a tuturor valorilor existenţei din perspectiva morţii, această trecere de la iluzie la resemnare şi de la abandon la înţelepciune, această supremă împăcare se însoţesc la Eugen Ionescu cu un poem închinat miracolului vieţii, bucuriei de a fi. (Nu e un accident, e o premeditare. „Trebuie să merg atît de mult, atît de departe spre nord încît să mă pomenesc în sud" — scrie, cu mulţi ani în urmă, E. Ionescu.) Aici se află contradicţia inevitabilă şi necesară a piesei. În adevăr, viaţa nu apare ca un carnaval stupid proiectat pe fundalul eternităţii. Oamenilor nu li se mai reproşează, ca în *Scaunele*, de a fi nişte mediocrităţi incapabile să articuleze un început de idee într-o propoziţie coerentă. Eugen Ionescu poate spune de o sută de ori că oamenii nu comunică unii cu ceilalţi, că nici nu au ce-şi spune, că viaţa e un mecanism sumar cu resorturile uzate. În faţa morţii, el face elogiul vieţii. Şi o face cu mijloacele unui mare şi vrăjit poet. A unui poet care spunea încă în urmă cu treizeci de ani : „frumosul nu poate fi realizat decît prin impresia de lucruri vechi văzute pentru prima oară, prin sentimentul fatalităţii şi ireparabilului". *(Nu,* pag. 182.) Rareori s-a auzit în dramaturgia apuseană din ultimii ani o voce mai sincer îndrăgostită de lume, un glas atît de emoţionant, ori de cîte ori evocă magia existenţei. Faptele simple de viaţă, lumina zilei, căldura soarelui, planta urcînd din pămînt, trecerea zilelor, cotidianul — toate se înalţă cu nişte elanuri ale materiei, cu o plinătate senzorială, cu o vigoare neaşteptată. Nici un clişeu, nici o convenienţă, nici o obişnuinţă nu ne mai împiedică să ne bucurăm de ele.

* * *

Un scriitor scria odată că moartea nu poate fi imaginată, pentru că ea este absentă de imagini. Eugen Ionescu s-a încumetat să ne demonstreze contrariul. În această piesă, ideea devine imagine concretă. Literatura cunoaşte nenumăraţi scriitori care au vorbit despre ultimele clipe ale unor personaje, dar numai cîţiva au cutezat să facă din moarte unicul subiect al operei lor (Lev Tolstoi : *Moartea lui Ivan Ilici,* Th. Mann : *Moartea la Veneţia).* Meritul lui Eugen Ionescu este cu atît mai mare cu cît avem de-a face cu o piesă de teatru, cu cît totul se petrece în faţa noastră.

Regele moare s-a reprezentat la Paris (regia : Jacques Mauclair, decoruri : Jacques Noël) şi cronicile au fost rezervate ; la Düsseldorf, unde piesa a deşteptat, în seara premierei, ostilitatea unui public furios că Eugen Ionescu şi-a renegat „antiteatrul" său;

www.cimec.ro

S. Mihăilescu-Brăila (Regele Bérenger I) ; Aura Buzescu (Regina Margareta) ; Valeria Gagealov (Regina Maria); Constantin Rauțchi (Guardul) ; Nicolae Brancomir (Doctorul)

www.cimec.ro

De la stînga la dreapta: **Eliza Plopeanu (Julieta), S. Mihăilescu-Brăila (Regele Bérenger I) şi Valeria Gagealov (Regina Maria)**

la Londra, unde criticii au văzut în piesă o alegorie medievală, vrednică de geniul lui Shakespeare. Spectacolele au fost foarte diferite, regizorii oscilînd între vechea manieră de joc a pieselor lui Eugen Ionescu (adică bufonadă tragică) şi maniera simbolică.

Pe scena Teatrului Naţional, *Regele moare* ne este înfăţişat de Moni Ghelerter într-un stil direct, mergîndu-se spre trăire, spre realism. E desigur de discutat dacă această interpretare rămîne cea mai adecvată pentru un teatru simbolic. Dar trebuie să spunem că dezbaterea în jurul modalităţii celei mai pregnante de a-l juca pe Eugen Ionescu se poartă de mulţi ani de zile şi în multe ţări. Şi se ştie că numeroase spectacole reiau — în virtutea unei experienţe cîştigate — modalitatea impusă de Théâtre de la Huchette. Iată însă că *Foamea şi setea* se reprezintă la Comedia Franceză şi e de presupus că interpretarea va fi academică, pentru că e greu de crezut că o echipă obişnuită să joace teatru clasic în stil clasic poate să apeleze, de pe o zi pe alta, la mijloace reînnoite de expresie scenică.

Spectacolul Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" se înscrie pe această linie generală de căutări a unui stil nou pentru o nouă dramaturgie. Soluţia propusă de

www.cimec.ro

regizor apare, la prima vedere, drept cea mai comodă, dar în realitate este îndrăzneață. A-l juca pe Eugen Ionescu ca pe un clasic și nu ca pe un scriitor de avangardă constituie un act temerar. Te pîndește primejdia incolorului, palidului. Rezultatele sînt cum nu se poate mai interesante și e în reprezentație un sunet de autenticitate și de adevăr, care, nu numai o dată, înfioară publicul și-l captează. Prin intermediul acestei interpretări, valorile excepționale ale textului sînt transmise cu o sobrietate gravă, care exclude artificiul și extravaganța, lăsînd să se vadă simplitatea și forța acestei piese elementare și transparente. Dar, chiar în cadrul unei asemenea viziuni, spectacolul ar fi cîștigat, dacă ar fi fost pus un accent mai puternic pe latura plastică, pe mișcare, pe sugestie vizuală, dacă ne-ar fi făcut să vedem mai clar „idei" și dacă ritmul lui ar fi fost mai viu și mai diferențiat.

Oricum, a reuși să reții, vreme de două ore — fără nici o pauză —, atenția unei săli și să faci să treacă prin ea fulgerul unei emoții covîrșitoare (cînd știm foarte bine că soarele, ca și moartea, nu pot fi privite mult timp în față) nu e un merit oarecare al regizorului! Iată ceea ce se cheamă, în adevăr, permeabilitate la sensuri și etichetă a riscului.

La această reușită, scenograful Paul Bortnovschi a adus o contribuție hotărîtoare. El a imaginat un decor de o originalitate rafinată: trei pereți purtînd urmele unei glorii defuncte, acum unindu-se greu între ei, plini de fisuri, mîncați de o boală secretă care le-a alterat strălucirea de odinioară și i-a prefăcut într-un pămîntiu murdar. Din ce sînt făcuți acești pereți? Din piatră? Din lut? Nu. Din hîrtie, și foșnetul ei strident și neputincios îl auzim distinct în final.

Spectacolul a prilejuit interpreților, și în primul rînd Aurei Buzescu, creații ieșite din comun. În regina Margareta, Aura Buzescu a fost o flacără rece, luminînd, neclintit și sever, drumul unui om care moare. Vom păstra mult timp în amintire vocea ei răspicată, prin care trecea un curent de gheață sau poate torid (uneori frigul poate produce aceeași senzație ca și căldura), privirea aceea fixă, concentrată, cu sclipiri întunecate, de oțel.

Pe Maria a interpretat-o Valeria Gagealov, sugerîndu-ne ce înseamnă strigătul de revoltă, de neputință, al unei iubiri dezarmate, elanul retezat, gîngășia îndurerată și care nu găsește resurse în fața implacabilului. Și ne-a plăcut tocmai faptul că actrița mima o încredere nesigură, un fals optimism.

În rolul Julietei — rol foarte important, pentru că prin acest personaj se face cunoscut în piesă punctul de vedere al celor neluați în seamă și care, din pricina muncii istovitoare, nu au vreme să ia în seamă viața —, Eliza Plopeanu a avut simplitate și vigoare, a fost expresia convingătoare a bunului-simț, a robusteții morale.

Mihăilescu-Brăila a fost Bérenger. L-am aplaudat de nenumărate ori pe acest actor care are un extraordinar simț al comicului, încît nu mai e nevoie să spunem cît de interesați am fost de felul cum va interpreta un altfel de personaj decît cele jucate pînă acum. El a reușit să exprime mai bine explozia în afară a lui Bérenger și mai puțin bine răsucirile sale lăuntrice, să ilustreze mai bine ceea ce e ridicol în acest erou și mai puțin bine ceea ce e măreț, să sugereze mai bine o vitalitate în declin și mai puțin bine momentele de transfigurare, de tăcere copleșită și vizionară. Iată și de ce personalitatea lui Bérenger apare uneori în spectacol lipsită de una din dimensiunile ei esențiale.

Desfăcîndu-și brațele cu gesturi largi și protocolare, învăluindu-și ignoranța și neputința într-un aer doct, profesional, interpretul Medicului (N. Brancomir) și-a creionat cu precizie personajul. C. Rautchi, în rolul Guardului, a fost exact ce trebuia să fie, adică un comentator neutru al unor evenimente care nu-l privesc și pe care le anunță fără nici un fior, cu aceeași egală indiferență.

* * *

Piesa lui Eugen Ionescu, spectacolul Teatrului Național, merită însă o dezbatere mai largă și pe care o simplă cronică se mulțumește s-o recomande.

B. Elvin

www.cimec.ro

LABICHE
sau rolul caracterului in vodevil *

Eugène Labiche, prodigios autor francez, a scris trei genuri de piese: farse, vodeviluri şi comedii de caractere. Precumpănesc, firește, printre cele 160 de lucrări cîte a semnat, singur sau în colaborare, vodevilurile, iar în structura tramei mai tuturor se recunosc lesne motive şi laitmotive vodevileşti; dar, încoronîndu-l pe autor ca rege al vodevilului, nu se cade să-i parcelăm domeniile numai la atît, numai în hotarele acestui gen, fără a preciza că, cel puţin în trei cazuri, atinge apreciabile exigenţe dramatice în construirea comediei de caractere, şi acestea sînt: *Călătoria domnului Perrichon*, *Célimare cel îndrăgit* şi *Caniota* (1864). Mai ales asupra acesteia din urmă se formulează opinii superlative, considerîndu-se a fi cea mai reuşită, cea mai reprezentativă dintre toate. Şi însuşi faptul de a o reprezenta astăzi, la 100 de ani de la premieră, preferîndu-o altor titluri, mai mult sau mai puţin seducătoare, pare a atesta, într-un anume fel, cele spuse de comentatorii vremii, nu mai puţin exigenţi, dacă ne gîndim că ei reprezentau o epocă de tumultuoasă afirmare a teatrului ca mesager progresist, care a început prin a-l da pe Victor Hugo, Alfred de Vigny, Em. Augier etc.

Cînd Eugène Labiche îşi scria vodevilurile, publicul francez era de-acum dispus să se emoţioneze, pur şi simplu, încurajînd înflorirea melodramei, sau să se amuze, pur şi simplu, înlesnind dezvoltarea comediei uşoare, de situaţii, şi a celei relativ mai subtile, de salon. Nu mai sîntem în epoca afirmării idealurilor revoluţionare ale burgheziei, nu mai auzim, ca în preajma anilor 1830, apelurile patetice la libertate, egalitate şi fraternitate ale eroilor romantici; sîntem în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd burghezia a devenit conciliatoare, cînd ea nu mai aspiră la realizarea unor mari idealuri sociale, ci le scrutează pe cele imediate, mai comode şi mai mărunte. Marele (şi micul) burghez afişează acum o demnitate convenţională şi falsă, are interese limitate şi egoiste şi, prin forţa lucrurilor, apare observatorului atent într-o postură ridicolă şi pedantă, aşa cum însăşi nobilimea se înfăţişase cîndva, în epocile anterioare. Ceea ce întreprinde Labiche în sprintenele sale scrieri este tocmai reflexul unui astfel de observator, care sesizează contradicţia comică dintre demnitatea afirmată şi idealurile mărunte, cărora le devin exponenţi reprezentanţii de atunci ai burgheziei. În acest fel, opera sa, peste stratul de agrement temporar, aşterne o pictură de moravuri mai pronunţată, şi acesta este nucleul ei durabil şi apt, la o reevaluare „seculară", de a stîrni un moment de atenţie, o clipă de popas. Rezistă opera lui Labiche, şi cu precădere *Caniota*, la un astfel de popas, în zilele noastre? Firește că, dacă n-ar fi fost vorba de o descriere realistă de moravuri, dacă ea nu ne-ar fi deschis o poartă generoasă în istoria caracteristică unei societăţi în declin, nu ne-ar mai fi putut interesa decît, să zicem, din punct de vedere strict documentar. Dar ea întreprinde tocmai acest lucru, ne introduce fără ezitări şi ocolişuri în miezul unei lumi caracteristice, pe care, oricît am cunoaşte-o de bine din alte mărturii, mai sîntem dispuşi s-o însoţim cu un zîmbet în drumul ei spre totală dispariţie. Şi atunci cînd zîmbetul ne este plin şi dezinvolt, ca în cazul de faţă, ceea ce acoperă anii — o oarecare desuetudine a intrigii, o vădită preţiozitate a coincidenţelor — ne stînjeneşte mai puţin în perceperea structurii comice reale. Nu ştim dacă este oportună pur şi simplu

* Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra": CANIOTA de Eugène Labiche. Regia: Valeriu Moisescu. Decoruri şi costume: Valentina Bardu. Distribuţia: Ştefan Ciobotăraşu (Champbourcy); Marcel Anghelescu (Cordenbois); Toma Caragiu (Colladan); Dumitru Furdui (Sylvain); Gh. Oprina şi Petre Vasilescu (Felix Renaudier); Dumitru Onofrei (Baucantin); Dorin Dron (Cocarel); Paul Sava (Béchut); Mimi Enăceanu şi Evelyne Gruia (Leonida); Valy Voiculescu-Pepino şi Beatrice Biega (Blanche); Vasile Florescu (Benjamin); Dan Damian (Joseph); Mircea Corbu (Al doilea chelner); Chiriţă Misail (Un gardian); Simon Hetea (Un garson de cafenea); Jean Reder (Tricoche); Cornelia Lazăr-Turian (M-me Chalamel);

www.cimec.ro

această alegere, pentru că avem impresia că s-ar putea crea ușor o falsă problemă din acest punct de vedere, în virtutea căruia și *Ruy Blas* de Victor Hugo și *Intrigă și iubire* de Fr. Schiller, jucate în ultimii ani pe scenele Capitalei, ar prezenta, din capul locului, dubii de reeditare. O mărturisire a lui René Clair se adaugă, la adresa perenității lui Labiche: „ar fi stîrnit mirarea admiratorilor lui Hugo sau ai lui Dumas-fiul, dacă li s-ar fi spus că, dintre toți dramaturgii secolului al XIX-lea, tocmai cei doi autori «minori» care erau atunci Musset și Labiche aveau să fie cei al căror geniu va îmbătrîni cel mai puțin."

Adevărata problemă în preluarea valorilor trecutului este și rămîne, în cele din urmă, punctul de vedere contemporan al realizatorilor de astăzi, și acesta asigură sau nu penetrabilitatea la public.

„Labiche nu a căutat decît să observe caractere" — spunea un contemporan al său. Caractere surprinse într-un angrenaj foarte vioi, trepidant, de situații, într-un lanț de coincidențe și qui-pro-quo-uri care alcătuiesc dominanta dramaturgiei sale, vodevilescă prin structură. Epoca le oferea cu generozitate și, pe canavaua burlescă a unei escapade la Paris, întreprinsă din recolta „caniotei", cele cîteva tipuri surprinse de privirea ageră a dramaturgului și conturate cu o indiscutabilă abilitate formează grupul principal, grotesc, de burghezi provinciali din Ferté-sous-Jouarre. Iată-i, în primul act, adunați, ca de-atîtea ori, în jurul unei partide de „bouillote": Champbourcy, bătrînul rentier și comandant de pompieri al orașului, cu tomnatica lui soră Leonida, și fiica, Blanche, bogatul fermier Colladan și celibatarul farmacist Cordenbois, perceptorul Baucantin și tînărul notar Felix Renaudier. Se discută despre „capriciile" jocului, au loc mici controverse în legătură cu prestanța funcțiunilor reprezentate („Jocurile de noroc sînt incompatibile cu funcțiunile publice") și cu prioritatea lor ierarhică; ni se relatează aspecte și obiceiuri caracteristice unui asemenea univers stătut, izolat, ca de pildă anunțurile publicitare consacrate unor căsătorii ipotetice, absența prelungită din orășel a unui dentist „cu diplomă", care să înlocuiască amintirea celui ce se abătuse pe aici „acum doi ani", cu „un măgăruș", măsura reală a ambițiilor eroilor — irezistibil sintetizată în cuvintele lui Champbourcy: „presupunînd că am avea 200 de franci (...) orizontul nostru ar deveni cu mult mai mare". Interesul serii gravitează în jurul unui fapt „senzațional": deschiderea caniotei. Feluritele propuneri de fructificare comună a sumei înregistrate sînt de un haz copios și vorbesc de la sine despre orizontul și gustul acestor oameni. Unii preferă o manifestare publică distractivă (un bal, o serbare „memorabilă"), cineva e tentat de o vizită... în tîrgul învecinat etc. Ideea de a petrece o zi la Paris, sugerată lui Champbourcy și atribuită lui, pentru că el are „întotdeauna" idei, animă această societate anchilozată și ridicolă. Femeile își leagă de această călătorie speranțele matrimoniale, bărbații întrezăresc, în felul lor, perspective de compensație și îmbogățire „spirituală" („la Paris nu se mănîncă așa prost"). Savoarea comediei ne-o dă tocmai urmărirea micului grup de burghezi provinciali prin inima Parisului, unde, pe măsura măruntelor obiective preconizate, devine victima și prizonierul unor mărunte șicane citadine. Pe stradă, în preajma hoților de buzunare, la restaurant, din pricina listei de consumație, care „ascunde zero"-urile, la comisariatul de poliție, din pricina ceasului strecurat într-o umbrelă, la binevoitorul intermediar matrimonial Cocarel, în fine, din nou pe străzile Parisului, trași pe sfoară, fără bani și hrană, cu veșmintele sfîșiate și perspective incerte. Pe cît e de mărginit și rizibil orizontul acestor făpturi, pe atît e de exagerat și prețios aerul lor de circumstanță, modul de a evalua și de a se autoevalua. Ei sînt tot timpul convinși, în ciuda celor mai incontestabile evidențe, că formează un univers deplin, că lumea începe și se sfîrșește cu ei, că pretutindeni li se cuvine considerație și stimă, mai întîi pentru propria lor identitate socială, apoi pentru niște merite ipotetice în prosperitatea țării. Calitatea de comandant de pompieri a lui Champbourcy, de pildă, devine laitmotivul unei exaltări patriotarde, și personajul ține să declare la tot pasul că „a făcut atîtea" pentru țara sa — adică a făcut cadou primăriei o pompă de incendiu. Cam așa se manifestau ecourile unor idealuri de bravură ale generațiilor premergătoare imperiului lui Napoleon al III-lea, și este meritul lui Labiche de a le fi surprins, mobilizînd în prelucrarea observațiilor sale cele mai sprintene și vesele muze.

Am urmărit, pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra", un spectacol care vrea să prelucreze, în perspectiva timpurilor noastre, comedia generației burgheze de acum 100 de ani. Este o reeditare filtrată prin asociații intelectuale, care mizează pe explorarea filonului realist al piesei, cu discreție, cu eleganță, cu dorința unei colorări mai pronunțate a tipurilor și mai puțin a intrigii propriu-zise. Dintr-o perspectivă mai largă, mai generoasă poate, care scrutează în adîncime și pe coordonate mai ample, așa cum se definește acum programul acestui teatru atît de laborios. Regizorul Valeriu

www.cimec.ro

Moisescu a pus accentul pe dezvăluirea detaliată a caracterelor ; în acest scop, el și-a alcătuit o avangardă de șoc în distribuirea partiturilor actoricești, încredințînd lui Ștefan Ciobotărașu (Champbourcy), Marcel Anghelescu (Cordenbois), Toma Caragiu (Colladan) misiunile cele mai dificile și de efect. Inspirat în transpunerea intențiilor sale a fost regizorul cînd a conceput, împreună cu scenografa Valentina Bardu, ambianța plastică, și cu compozitorul Theodor Grigoriu, ambianța muzicală, împletind, și într-un caz și în celălalt, culorile specifice epocii cu gustul evoluat, modern, al vremurilor noastre. Perspectiva înfățișată spectatorului încă înainte de ridicarea cortinei „de epocă" este încîntătoare ; savuroasă, apoi, și expresivă, cu îngrămădirea parcă sufocantă de mobile și obiecte ale salonului provincial, încadrat nu de obișnuiții pereți ai spațiilor de locuit, ci de o împrejmuire semicirculară, cenușie, scorojită, dinafara cîmpului real, parcă veche cît istoria, peste care timpul a zgîriat amintiri și parodii. Adăugînd și prezența instrumentiștilor stilați din cele două loji laterale, luminate de lămpi cu picior, avem o imagine plastică concludentă a modului cum și-a compus acest original regizor reprezentația, în punctele de demaraj. Plastica este aici nu pur și simplu expresivă, ci funcțională, pentru că joacă un rol precis, activ, în caracterizarea spiritului în care ne apare nouă, astăzi, mediul descris de autor. Ea continuă să fie funcțională și în desfășurarea actelor III (comisariatul) și V (strada), dar nu mai joacă același rol în conturarea celor două ambianțe de la restaurant și din saloanele „strălucitoare" ale domnului Cocarel.

Dirijînd peregrinajul grotescului grup provincial prin „inima orașului-lumină", Valeriu Moisescu și-a propus să fie cît se poate de insinuant în evidențierea nuanțelor caracterologice. Și acest lucru, lăudabil, i-a reușit, ca să spunem așa, în trepte, fie din distribuirea privilegiată a prim-planurilor cu „avangarda de șoc" pomenită mai sus, fie din înmuierea exigențelor inițiale sau a autoexigențelor. Rezultatul : alături de creații remarcabile, evoluții aproximative, alături de un stil robust și de o autentică ținută, improvizații exterioare, fantoșe. Bătrînul Champbourcy capătă, în interpretarea lui Ciobotărașu, un aer de ironie bonomă, este capricios și orgolios ca un pater familias cu o autoritate ipotetică, are accente patriotarde, epatante și bufe. Cordenbois găsește, în intruchiparea lui Marcel Anghelescu, un corespondent ideal, deosebit de inspirat și original, în cea mai savuroasă afectare comică. Iar Colladan, cel mai mărginit și mai ridicol dintre toți, ne este înfățișat cu o suculentă voluptate de jocul lui Toma Caragiu, un actor totdeauna în rol, cu o personalitate explozivă, căreia i-am fi dorit totuși, aici, puțină detașare de sine, în avantajul personajului încarnat. Cu aceste trei roluri, puternic conturate, se poate spune că revendicările montării au fost în linii mari satisfăcute ? Nu. Un asemenea tablou de moravuri se compune din suma profilurilor complexe pictate cu răgaz, presupune tipuri, adîncite și reliefate pe orice întindere de joc, cum realizează, de pildă, dincolo de prim-plan, Paul Sava, în succinta caricatură a comisarului Béchut, și prea puțin Vasile Florescu, în conturarea lui Benjamin. Or, noi am întîlnit aici mai multe schițe, unele îngroșate neglijent (Gheorghe Oprina-Felix Renaudier ; Dan Damian-Joseph), altele nesigur conturate în desenul psihologico-social (Dumitru Furdui-Sylvain), unele trasate inexpresiv (Mimi Enăceanu-Leonida ; Beatrice Biega-Blanche ; Dumitru Onofrei-Baucantin), altele exterioare stilului reprezentației, deși, ciudat, cel mai aproape de verva specifică piesei (Dorin Dron-Cocarel). Datorită dezvăluirii analitice a conținutului fiecărui moment, al fiecărei scene, spectacolul își desăvîrșește în bună parte intențiile, dar nu toate se încheagă într-o imagine rotundă, tot atît de desăvîrșită, nu se înșiruie ca picăturile repezi, amețitoare, ale unei cascade de coincidențe spumoase, ilare, care să ne amuze copios și pînă la capăt.

C. Paraschivescu

www.cimec.ro

Spectacole în dialog*

Apariția pe scena Teatrului Mic a spectacolului compus din cele două piese scurte: *Cu tot soarele pe masă* de Dan Tărchilă și *Dactilografii* de Schisgal ține de sfera unor preocupări mai noi în teatrele noastre. Privită în sensul ei limitat, preocuparea aceasta e legată de dorința de a atrage atenția publicului (și specialiștilor) asupra genului scurt al dramaturgiei (deziderat, de altfel, cu veche și statornică circulație în istoria bătăliei noastre pentru un teatru variat, atotcuprinzător). Din acest punct de vedere, numai simpla introducere în repertoriu a unor asemenea lucrări ar putea constitui temeiuri de mulțumire. Iată însă că teatrele nu ne lasă să ne mulțumim numai cu atît. Formulei spectacolului *coupé*, abordată acum de Teatrul Mic, i s-a atribuit, vizibil, și un caracter programatic. Este vorba de înfățișarea a două partituri cu scopul de a ilustra și a confrunta tendințe contemporane opuse, interpretări, de pe poziții diferite, ale realității.

Murray Schisgal, autorul *Dactilografilor*, a mai fost prezentat publicului nostru tot cu o piesă într-un act: *Tigrul* (montată pe scena Teatrului „C. I. Nottara", în stagiunea trecută). Alături de John Gelber, William Gibson, Jonet Bowler, Jack Richardson, Edward Albee, Arthur Kopit, Schisgal face parte din rîndul tinerilor autori americani care au apărut în ultimii ani.

După însăși opinia unei părți a criticii occidentale, opera acestor tineri scriitori nu reușește deocamdată să se situeze pe prima treaptă a mișcării teatrale, nu marchează un moment în istoria dramaturgiei. Se simte la unii dintre ei, destul de puternic, influența lui Dürrenmatt și Ionescu. În categoria maeștrilor de mîna întîi, a scriitorilor care evocă o epocă ce trasează direcțiile dramaturgiei americane, deschizînd noi perspective, și care domină repertoriile teatrelor americane, sînt trecuți deocamdată tot clasicii Eugène O'Neill, Thornton Wilder, contemporanii Tennessee Williams, Arthur Miller. De bună, seamă, nu pot fi ignorate căutările acestor tinere și răzvrătite spirite, orientările noi pe care le indică una sau alta din lucrările lor. Fără să intre în categoria celor mai reprezentativi autori, unele din operele lor, jucate cu succes pe multe din scenele lumii,

---

* Teatrul Mic: CU TOT SOARELE PE MASĂ de Dan Tărchilă. Regia: Mihai Dimiu. Scenografia: Adriana Leonescu. Distribuția: Constantin Codrescu și Const. Cristescu (Bărbatul); Tatiana Iekel (Femeia); N. Pomoje (Tînărul); Elena Pop (Tînăra); Dinu Ianculescu (Bătrînul); Eugenia Eftimie (Bătrîna); Ilie Iliescu (Ospătarul). DACTILOGRAFII de Murray Schisgal. Regia: Mihai Dimiu. Scenografia: Adriana Leonescu. Distribuția: Irina Petrescu (Sylvia); Vasile Gheorghiu (Paul).

www.cimec.ro

dovedesc talent şi idei, spirit de observaţie aplicat lucid şi cursiv în dezvăluirea critică a unor tare ale societăţii capitaliste. în demascarea moravurilor sociale.

După debutul, la Londra, în 1959, cu *Tigrul,* după reprezentarea în 1960 a *Dactilografilor* la festivalul de la Edinburg, după premiera acestor două piese regizate şi jucate de Laurent Terzieff la Teatrul „de Lutèce", considerat „templu al avangardei", şi mai ales după piesa sa în trei acte *Amoor...,* Schisgal, chiar dacă lipsit de o mare forţă şi profunzime, s-a impus ca un autor inteligent, plin de vervă, care afirmă un autentic temperament comic, o cuceritoare dispoziţie lirică. I se recunoaşte meşteşugul, calitatea dialogului, detaliul frapant în evocarea vieţii şi psihologiei personajelor. Ceva din aceste calităţi le-am întrezărit în *Dactilografii,* dincolo de aerul uşor melodramatic care însoţeşte nefericitul destin al personajelor piesei : Paul Cunningham şi Sylvia Payton, mărunţi funcţionari, într-un birou anonim. Ce se ascunde de fapt în situaţiile dramatice ale acestui unic act, în care personajele trăiesc existenţa lor anterioară, ternă şi disperată ? Drama singurătăţii, dificultatea de a exista, pur şi simplu, într-o lume indiferentă, duşmănoasă pînă şi celor mai mărunte idealuri. „Toţi trăim singuri într-o lume crudă şi solitară" spune Paul Cunningham, după ce constată cu amărăciune că, oricît ar fi muncit, nu ar fi putut ajunge să trăiască o viaţă mai frumoasă, mai demnă, în care să fie mult spaţiu, munţi înalţi, adevăraţi. Timpul, munca fără bucurii şi perspectivă, la un patron hidos, au măcinat deopotrivă şi elanurile şi viaţa colegei sale Sylvia, care l-a considerat pe Paul, pe rînd. un bărbat vrednic de a fi sedus, apoi o victimă care trebuie încurajată şi, în cele din urmă, un credincios şi neajutorat prieten. Îmbătrînirea treptată a celor două personaje, care nu au putut realiza altceva în viaţă decît să se cunoască pe ei înşişi, şi să-şi pună cîteva, aceleaşi, întrebări despre rostul lor pe pămînt, subliniază absurdul existenţei într-o societate aservită banului, cu legi inumane, aspre şi severe, care legitimează un asemenea trist fenomen. Dincolo de banalitatea voită a dialogului şi de faptele destul de mărunte ale acestei drame, întrezărim spiritul umanist al autorului, izvorît din sincera preţuire a omului simplu, încătuşat de societate. *Dactilografii* este, în concluzie, o mică dramă a nimicniciei, a lipsei de orizont, a speranţelor spulberate. Critica la adresa condiţiilor sociale care generează o asemenea concluzie este însă în piesa lui Schisgal destul de palidă. Ea nu are protestul, vehemenţa „tinerilor furioşi" — şi nici sarcasmul, disperarea feroce a lui Edward Albee.

Timpul intră, ca o coordonată principală, şi în mica întîmplare dramatică a lui Dan Tărchilă, *Cu tot soarele pe masă.* Prin cele cîteva momente trăite pe peronul unei gări de către cele trei cupluri, numite impersonal : Tînărul, Tînăra ; Bărbatul şi Femeia ; Bătrînul, Bătrîna ; prin cele cîteva amănunte de viaţă din existenţa fiecărui cuplu, autorul încearcă să ne vorbească despre viaţă şi moarte, despre bucuriile şi amărăciunile vieţii, proprii tuturor oamenilor şi tuturor vîrstelor. Cu toate nenorocirile care survin în decursul uneia sau alteia din existenţe (bătrînilor le-a murit băiatul, Bătrînul însuşi moare în faţa noastră şi a soţiei devotate. Bărbatul şi Femeia ajung să se înţeleagă după o grea înfruntare, după ce bărbatul va consimţi să cunoască tot adevărul despre femeia iubită, să-şi învingă ferocele egoism), omul nu apare strivit de aceste triste împrejurări. Dincolo de micile sau marile bucurii şi tristeţi ale vieţii, autorul, pare-se, vrea să sublinieze ceea ce este esenţial : posibilitatea comunicării între oameni, necesitatea încrederii omului în sine, frumuseţea vieţii trăită plenar, într-o lume eliberată de prejudecăţi, de conformisme. *Cu tot soarele pe masă* se vrea un exerciţiu dramatic pe tema fericirii, a iubirii împlinite.

Din păcate, autorul nu izbuteşte să dea densitate artistică preţioasei sale intenţii. Faptele încorporate în acţiune rămîn la stadiul unor banale existenţe cotidiene, nu ajung să se situeze în planul superior al dezbaterilor şi semnificaţiilor majore. Veleitatea etică, crezul optimist se pierd într-un dialog cenuşiu, schimbul de idei are simplităţi schematice, lipsind piesa de o argumentare dramatică, artistică, concludentă.

„Duetul" scenic realizat de Teatrul Mic, în regia lui Mihai Dimiu, poartă în general pecetea specifică noului climat instaurat pe tînăra scenă : eleganţa şi sobrietatea stilului, concepţie şi bun-gust. Calităţile regizorului şi ale interpreţilor s-au demonstrat în grija pentru o justă comunicare scenică, pentru un adevăr al relaţiilor de joc, indispensabil reliefării subtextelor şi intenţiei de a prelua pe nesimţite un adevăr de viaţă de la un cuplu dramatic la altul.

Conştiinciozitatea profesională, demnă de stimă, a trupei de la Teatrul Mic am întîlnit-o din plin în montarea *Dactilografilor.* Regizorul şi cei doi interpreţi — Irina Petrescu şi Vasile Gheorghiu — au ţinut seama de datele de atmosferă şi de stil proprii piesei, au reuşit să dezvăluie cu limpezime ideea : prăbuşirea treptată a elanului, instau-

www.cimec.ro

Irina Petrescu (Sylvia) și Vasile Gheorghiu (Paul)

Tatiana Iekel (Femeia), Constantin Codrescu (Bărbatul). Elena Pop (Tînăra), Ilie Iliescu (Ospătarul), Nicolae Pomoje (Tînărul), Eugenia Eftimie (Bătrîna) și Dinu Ianculescu (Bătrînul)

www.cimec.ro

rarea unui calm deznădăjduit. Spectacolul reflectă în nuanțe fine, filigranice, scurgerea timpului, care înghite în chip nemilos existența comună și amară a celor doi dactilografi. Actorii creează spontan situațiile dramatice, parcurg, cu o emoție lucidă, drumul de la mici sîcîieli și mici revolte la marea indiferență, la pierderea oricărei iluzii, la pierderea demnității umane însăși. În spectacol s-au imprimat relațiilor dintre cei doi eroi — și cu patronul, inexistent în scenă — sensuri mai adînci și mai grave decît a dorit, poate, autorul însuși. Sînt demne de reținut inteligența și farmecul Irinei Petrescu, mobilitatea ei fizică și spirituală, eleganța, capacitatea ei de a dezvălui, reținut și fără efecte, cu detașare ironică amară, chipul și oscilațiile Sylviei. Vasile Gheorghiu o acompaniază cu sinceritate, realizînd, printr-un joc concentrat, printr-o bărbătească reținere a ieșirilor temperamentale, o meritorie compoziție.

În imaginea scenică pe care a dobîndit-o lucrarea lui Tărchilă am observat de asemenea grija regizorului și a interpreților pentru dezvăluirea și accentuarea ideii care leagă existența celor trei cupluri. Montarea s-a sprijinit pe analiza adîncită a situațiilor dramatice — schițate fugar de autor —, pe dezvoltarea, prin detalii scenice semnificative, a reacțiilor psihologice — atîtea cîte situația respectivă putea prilejui. Pe scenă, replicile s-au legat firesc, simplu, familiar. Jocul concentrat și dens al lui Constantin Codrescu (Bărbatul), al Eugeniei Eftimie și al lui Dinu Ianculescu (Bătrîna și Bătrînul), al lui Nicolae Pomoje și Elenei Pop (Tînăra și Tînărul) a făcut ca în spectacol să se închege o încordare dramatică, să existe o tensiune, o atmosferă, acolo unde textul e oarecum văduvit de ele. Am remarcat-o îndeosebi pe Tatiana Iekel (a cărei partitură pare să fie mai generoasă), care a dat relief vibrațiilor afective ale personajului, printr-o trăire sinceră, autentică.

Decorul Adrianei Leonescu este expresiv prin sobrietatea și simplitatea elementelor care-l compun (trei panouri cu pete cenușii). O mică schimbare în amplasamentul acestor panouri reușește să sugereze atmosfera și ideea specifică fiecărei piese în parte. Adunate în jurul unui practicabil îngust, foarte înclinat, pe care stau două fragile și oarecare măsuțe-birou, o fereastră — un pătrat luminos ce se întunecă și se micșorează treptat (o idee ce nu mi s-a părut prea fericită, deoarece a interpretat prea direct și simplist metafora piesei) —, cele trei panouri realizează climatul înăbușitor, auster, al biroului din piesa lui Schisgal. Așezate aproape în linie dreaptă, în spatele unui practicabil mai mare, mai puțin înclinat, pe care sînt așezate armonios trei măsuțe de restaurant, aceleași panouri sugerează sentimentul de libertate, de plenitudine.

Desfășurarea ambelor piese în cadrul aceluiași decor materializează cel mai mult intenția Teatrului Mic de a grupa cele două texte pentru a crea, demonstrativ, un dialog în stare să susțină răspunsul pe care îl dă dramaturgia noastră căutărilor și întrebărilor puse de scriitorii din alte părți ale lumii.

Rezultatul acestui dialog nu ni se pare însă pe deplin edificator, atîta timp cît textele prezentate nu susțin convingător confruntarea. Cu toată voga pe care a stîrnit-o Schisgal, opera lui, cum arătam, nu este cea mai reprezentativă pentru asemenea ambiție ; în ceea ce privește *Dactilografii*, se poate spune că rămîne, în ciuda darurilor ei de netăgăduit, o piesă minoră despre imposibilitatea comunicării dintre oameni, despre ratare. Iar piesa despre fericire a lui Tărchilă — și ea o lucrare meritorie mai mult în intenție — nu a fost în măsură să dea celei dintîi un răspuns convingător. E totuși un început, pe care sperăm ca Teatrul Mic să-l ducă mai departe, urmărind realizarea programatică a unui asemenea dialog prin selecționarea unor opere mai reprezentative, mai concludente.

Valeria Ducea

www.cimec.ro

ACTUALITATEA LUI BÜCHNER *

În anul 1837, cînd Georg Büchner murea la Zürich în urma unei epidemii de tifos, în vîrstă de numai 24 de ani, lăsîndu-şi neterminată cea de-a treia piesă, *Woyzeck*, în Franţa, Alfred de Musset îşi publica *Nopţile*, iar Théophile Gauthier continua să se bucure de succesul romanului său, *M-lle de Maupin* (în prefaţa căruia fusese lansat pentru prima oară principiul „l'art pour l'art", bază a pretinsei autonomii artistice), în timp ce Victor Hugo pregătea drama *Ruy Blas;* în Anglia, Dickens tocmai tipărea *Oliver Twist*, pe cînd Gogol, în Rusia, văzuse apărînd nuvela *Nasul*, iar Puşkin — romanul *Fata căpitanului*. În lumea germană, Goethe murise cu cinci ani în urmă ; erau în plină activitate Grillparzer, Mörike, dar şi Heine, Nestroy — la Viena — şi Hebbel. Cu acesta din urmă, Büchner are în comun anul naşterii, 1813, dar îi desparte evoluţia socială şi literară. Fiu al unui zidar, Hebbel face tot ce îi stă în putinţă — inclusiv unele compromisuri — pentru a avea acces în clasele de sus ale societăţii, în timp ce Büchner, fiu al unui medic din Goddelau, lîngă Darmstadt, însufleţit de ideile saintsimoniste, scrie şi difuzează, în 1836, broşura incendiară *Der Hessische Landbote* (Curierul din Hesse), în care atacă violent monarhia şi feudalismul, fără să cruţe însă burghezia, întrevăzîndu-i limitele şi trădările politico-sociale. Adresîndu-se cu precădere ţăranilor, Büchner îi cheamă la răscoală, singurul mijloc de înlăturare a claselor reacţionare fiind — după el — forţa. „Război palatelor ! Pace cocioabelor !", apelul acesta îi aparţine şi-l sileşte să fugă, pentru a scăpa de arestare, întîi la Strassburg apoi la Zürich. Într-o vreme cînd Karl Marx împlinea 18 ani, Büchner scria prietenului şi literatului Gutzkow : „Raportul dintre săraci şi bogaţi este unicul element revoluţionar în lume !" Acelaşi Gutzkow va căuta să popularizeze, cu efecte limitate, cîştigînd pare-se adeziunea lui Hebbel, opera prietenului său, dar nu reuşeşte s-o impună, să-i fixeze un loc în conştiinţa contemporaneităţii. De aceea, Büchner a rămas să fie o descoperire relativ recentă ; istoria literaturii şi a teatrului o leagă de apariţia expresionismului, care-l consideră un fel de precursor, pe cît de îndepărtat în timp, pe atît de eficace.

---

* Teatrul Evreiesc de Stat : WOYZECK de Georg Büchner. Regia : George Teodorescu Scenografia : Adina Reich. Distribuţia : Samuel Fischler (Căpitanul) ; Ion Grapini (Woyzeck); Sami Godrich (Andres) ; Mia Schmetterling (Maria) ; Leonie Waldman-Eliad (Margaret) ; Monu Grün (Saltimbancul) ; Beatrice Steinmetz-Radu (Femeia în pantaloni) ; Adrian Lupu (Maimuţa) ; Sami Godrich (Calul) ; Carol Marcovici (Tamburmajor); Moise Bălan (Subofiţerul) ; Benno Popliker (Doctorul) ; Rudy Rosenfeld (Meseriaş I) ; Adrian Lupu (Meseriaş II) ; Moise Bălan (Negustorul) ; Monu Grün (Nebunul) ; Leonie Waldman-Eliad (Fata) ; Daniela Godrich (Karl) ; Cristina Rizescu (Al doilea copil) ; Cristina Bălănescu (Al treilea copil) ; Seidy Glück (Bunica) ; Ruth Schnecker (Ketty) ; Ozy Segally (Circiumarul).

www.cimec.ro

Într-o viață atît de scurtă, anii fecunzi au fost, firește, cei din urmă : tragedia *Dantons Tod (Moartea lui Danton,* 1835), scrisă pare-se în cinci săptămîni, la Darmstadt, pe dosul unor hărți de anatomie, apoi satira dramatică *Leonce und Lena* (1836— prezentată la un concurs al editorului Cotta din Stuttgart) și, se bănuiește, drama *Pietro Aretino*, pierdută, precum și cele 25 de scene din *Woyzeck* (editate mult mai tîrziu, în 1879, sub îngrijirea lui Karl Emil Franzos). În același interval, Büchner, care în 1836 devenise liber docent în zoologie și anatomie comparată, la Zürich, mai publică, în limba franceză, *Mémoire sur le système nerveux du barbeau* (Memoriu despre sistemul nervos la barbuni) și dă versiunea germană a dramelor hugoliene *Marie Tudor* și *Lucrèce Borgia.*

Autorul *Morții lui Danton* face parte, ca durată a vieții, deci și ca întindere a operei literare, din familia „meteoriților", a celor „arși" pretimpuriu : un Rimbaud, un Radiguet (răpus și el, tot de tifos, la 20 de ani). Dar în timp ce aceștia se asociază, la simpla evocare, unui anumit decadentism, Büchner lasă moștenire un profil moral solid, vivace, bărbătesc, ca al lui Labiș. Și nu numai statura spirituală, ci și cea fizică a fost așa, judecînd după „portretul" descris în mandatul de arestare lansat împotriva studentului în medicină din Darmstadt : „...vîrsta : 21 ani ; talia : șase picioare și nouă palmace după noua măsură din Hessen ; părul : blond ; fruntea : foarte bombată ; sprîncenele : blonde ; ochii : cenușii ; nasul : puternic ; gura : mică ; barba : blondă ; bărbia : rotundă : fața : ovală ; tenul : proaspăt ; aspectul general : viguros, sprinten ; semne particulare : miopie..."

Înainte de a-l proclama părinte al expresionismului, unii critici l-au definit romantic, iar alții l-au atașat naturalismului. Aproape aceeași poziție echivocă în care a fost plasat Heine, numărat printre romantici și pînă la urmă recunoscut ca un lichidator al romantismului. Numai faptul că nu l-a cunoscut face ca Baudelaire să nu vorbească și despre „sentimentalismul materialist" al lui Büchner, cum vorbește despre acela al lui Heine. Cît despre naturalism, Büchner și poezia sa dramatică sînt departe de o asemenea orientare, refuzînd total schemele pozitiviste, metodele de imitație servilă a realității. Ulterior, istoricii literari, mai prudenți, au preferat să indice în opera lui Büchner o contribuție la netezirea căii spre „realismul modern", din care n-au exclus însă prezența unei „tensiuni kafkiene" (Mayer), cu privire îndeosebi la *Moartea lui Danton,* în sensul că această „tragedie a determinismului" stă sub semnul unui „destin ineluctabil, invizibil, dar mereu prezent".

Dar ce semnificație au, în definitiv, Büchner și opera sa, în istoria dramaturgiei universale, de ce autorul lui *Woyzeck* e așezat astăzi alături de cei mai mari scriitori germani din toate timpurile ? Pentru că Büchner e actual. Polemica sa antiromantică, în particular antischilleriană, a fost atît de netă, atît de tranșantă, încît ciocnirea a proiectat opera scriitorului în viitor, săltînd-o în secolul consecutiv. Poate abia acum, în ultimele decenii, am ajuns la o conștiință critică limpede și difuză asupra limitelor (inițiale, intrinsece) ale teatrului lui Schiller. Georg Büchner a intuit mai repede aceste limite, opunîndu-i lui Schiller pe Goethe și în primul rînd pe Shakespeare. De fapt, Büchner intră în veacul nostru servit și servindu-l pe marele englez de la Stratford. Și tocmai de aceea el poate trece mai curînd drept precursor al lui Brecht și al „stilului epic", făcînd de fapt legătura — peste gusturi și busturi — cu „părintele" tuturora, care este și rămîne William Shakespeare.

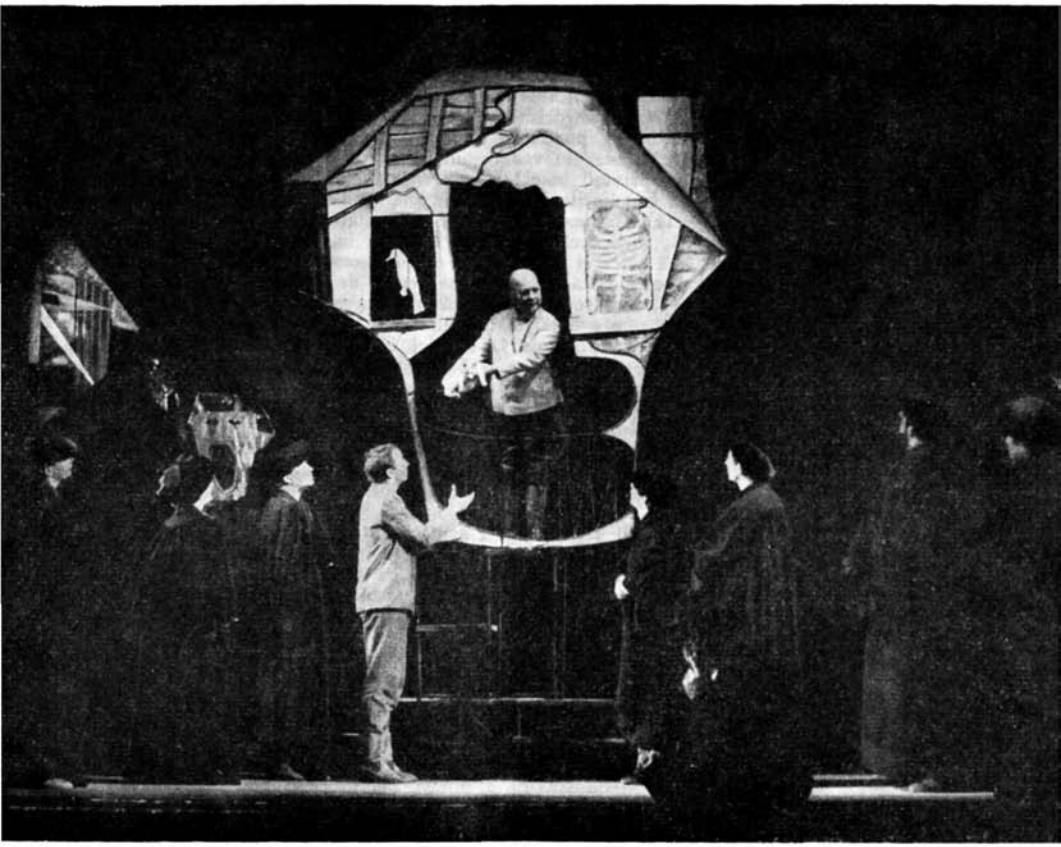
Patosului programatic și sentimentalismului afectat de melodramă ale lui Schiller, evidente în construcția de multe ori laborioasă, lipsită de spontaneitate, a dramelor istorice, Büchner le opune, în *Dantons Tod,* o suită rapidă de scene esențiale și nervoase, menținînd între ele un raport dialectic menit să neutralizeze orice efect patetic, să oprească unda tulbure a melodramei, care ar putea încețoșa „esențialitatea nudă a faptelor". Dramaturgul promovează, cu alte cuvinte, principiul „contrapunerii antipatetice" (K. Viëtor), în numele adevărului pe care trebuie să-l rostească atît istoriograful, cît și poetul dramatic, uniți printr-un punct de plecare comun : „După mine — susține Büchner, într-o scrisoare din 1835 —, poetul dramatic nu e altceva decît un istoriograf, cu deosebirea că se situează deasupra acestuia, pentru că recreează istoria direct, a doua oară, în loc să ne furnizeze o narație aridă, ne dă caractere în loc de caracteristici, figuri umane în loc de descrieri. Sarcina lui cea mai de seamă e de a se apropia cît mai mult cu putință de istorie, așa cum s-a desfășurat ea în realitate".

Cu *Woyzeck,* Büchner face un pas înainte față de Schiller și în planul tematicii : el determină „apariția explozivă" a unei lumi rămase pînă atunci „în afara sferei de conștiință a intelectualității" : *proletariatul în formare.* Critica literară — inclusiv cea burgheză, prin exponenții ei cei mai lucizi — recunoaște unanim că, în *Woyzeck,* scriitorul de teatru se contopește în mod fericit cu polemistul și cu agitatorul politic și social,

www.cimec.ro

dînd viață unei opere echivalente cu o adevărată „descoperire", însoțită de rezultate artistice de o „halucinantă obiectivitate".

Indiscutabil, această dramă sau „baladă tragică" în 25 de scene (unii numără 27) pare scrisă deunăzi. Are o prospețime ce provine atît dintr-o tehnică dramatică foarte apropiată de aceea a filmului (deci specifică timpurilor moderne, deși s-a spus că, trăind în zilele noastre, Shakespeare ar fi devenit cel mai mare producător de filme !), cu tablouri



Scenă din spectacol

scurte, cu o permanentă și ascuțită tensiune, cît și din felul răspicat, detestînd retorica, lucid, propriu mentalității noastre, cu care povestește — dezeroizînd-o — soarta bietei ordonanțe Woyzeck, care mai e și muncitor cu ziua și „cobai" de experiențe „științifice". Sînt tot atîtea scene de o extremă simplitate epică și dramatică, aproape schelet sau schelă, dar niciodată schemă : iată de ce apropierea se face mai curînd cu filmul (cu ceea ce au tragic și grandios, prin simplitate, capodoperele unui Dreyer, unui Renoir și mai ales unui Chaplin), decît cu teatrul însuși. Sau, pe de altă parte, cu teatrul muzical modern, fiindcă nu trebuie uitat că un mare rol în redescoperirea lui Büchner îi revine lui Alban Berg și operei sale *Wozzeck*, reprezentată în 1925. (De reținut că și

www.cimec.ro

Dantons Tod a făcut obiectul unui libret de operă, cu muzica de G. von Einem, și prezentată la Salzburg în 1947.)

Büchner a anticipat o mentalitate, un gust, poate chiar și o modalitate estetică teatrală. Nu putea, firește, să anticipeze și soluții sociale ; de aceea, Woyzeck, suflet simplu, cinstit și naiv al veacului său, moare tragic, curmîndu-și viața după ce și-a înjunghiat amanta amorală. Autorul reușește să atingă un prag excepțional, după părerea mea ; el topește într-un unic act de artă revelația unei lumi noi, inedite (proletarul în contrast cu reprezentanții societății capitaliste), și gestul tragic care conferă timbru universal acestei lumi, o profundă condiționare umană. În sensul acesta, Büchner e un precursor, dar e și un clasic.

În această dublă ipostază — de precursor îndrăzneț și de clasic —, l-a privit, cred, și regizorul George Teodorescu în spectacolul de la T.E.S., fiindcă am simțit noutatea, ineditul, prospețimea unei piese neștiute, fără să resimt aproximația ce însoțește de obicei „experimentul" unor asemenea lansări sau relansări. Vreau să spun că spectacolul a avut și nerv și soliditate, și surpriză și liniște interioară, și pete de culoare și desen viguros și sigur. N-a transmis, poate, în suficientă măsură, acea senzație de vîrtej, de stranie fascinație, pe care o avea în vedere autorul : „Woyzeck e un abis — scria Büchner — te apucă amețeala privind în el" (deși scenele de la lac, uciderea Mariei și sinuciderea lui Woyzeck n-au fost lipsite de o vibrație analogă).

Spectacolul respectă calitatea primordială a nudității, a esențialității, ușor trădată doar în scenele de masă, încă neclarificate cu totul ca imagine sau poate pur și simplu deficitare ca execuție (mă refer și la final, ca unicul moment amenințat de cedare sentimentalistă, prin scena încredințată exclusiv unor copii de vîrstă preșcolară ; intenția de candoare, apreciabilă ca atare, se concretizează pînă la urmă cu prea multă stîngăcie). Dar respectul de care vorbeam e hotărîtor și, fiind atît regizoral cît și actoricesc, duce la comune realizări meritorii, începînd de la Samuel Fischler (Căpitanul), precis și la fel de economicos în mijloace de expresie ca și Benno Popliker (Doctorul), care mi-a amintit întrucîtva de figura lui von Stroheim. Maria — Mia Schmetterling e centrată fără rezerve pe rol, în timp ce Ion Grapini constituie o adevărată surpriză : cu Woyzeck-ul său reușește, în mod paradoxal, să stîrnească o adeziune „patetică" a publicului la „construcțiile antipatetice" ale autorului ; în alți termeni, ne face să trecem textul și contextul spectacolului prin sita afectivității, fără ca operația aceasta să dăuneze înțelegerii conceptuale. Carol Marcovici, în Tamburmajor, a creionat o siluetă poate prea simpatică și suplă, dar nu lipsită de interes.

Decorurile — cel dintîi element care ar fi putut să proiecteze spectacolul în plin expresionism — au ținut, în concepția Adinei Reich, o justă măsură între real și fantastic, între caracterul „baladesc" și cel tragic, stilizînd cu ironie motivele plastice ale unui secol, de la Büchner încoace, inclusiv costumele. (Mai puțin amuzantă, după părerea mea, scenografia bîlciului.) Un cuvînt bun pentru sonorizare și pentru ilustrația muzicală adecvată a lui Cornel Cezar.

Woyzeck e un spectacol căruia trebuie să-i atribuim nu numai meritul cultural de a fi introdus în actualitatea noastră teatrală figura și opera de prim rang ale lui Georg Büchner, ci și meritul, poate mai important, de a le fi introdus printr-o veritabilă operă de artă teatrală.

Florian Potra

www.cimec.ro

prin teatrele din țară

un poem al cunoașterii de sine a omenirii*

La mai bine de o sută de ani de la apariție (1860) și la o sută de ani de la moartea autorului, comemorată anul trecut în cadrul Consiliului Mondial al Păcii, opera capitală a poetului Madách Imre, *Tragedia omului*, continuă să ispitească fantezia unor oameni de teatru, dornici de a-și lega numele de înscenarea unor opere monumentale, închinate omenirii în mers. Readus în atenția publicului nostru prin reeditarea în traducerea de vibrantă poezie a lui Octavian Goga, poemul lui Madách ni se oferă acum din nou spre meditație, prin spectacolul prezentat de curînd pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj.

Se știe că opera poetului maghiar a stîrnit un mare interes încă de la apariția sa. Tradusă în peste douăzeci de limbi, jucată pe multe scene ale lumii, ea a făcut gloria autorului ei, mort destul de timpuriu (1823—1864). Asemenea unor alte opere mari ale culturii universale, poemul lui Madách, bogat în semnificații și în contradicții, are darul de a oferi fiecărei epoci o nouă fațetă, o nouă posibilitate de confruntare cu sine. E adevărat că epoca romantismului întîrziat, în care a fost scris poemul, și-a

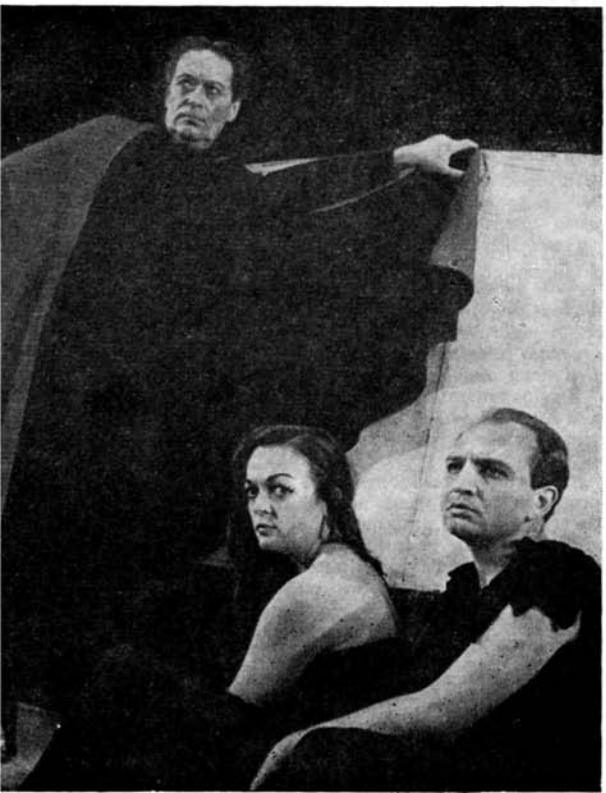
* Teatrul Maghiar de Stat din Cluj : TRAGEDIA OMULUI de Madách Imre. Regia : Rappaport Otto. Scenografia : Jules Perahim. Distribuția : László Gerő (Adam) ; Vitályos Ildikó și Krasznai Paula (Eva) ; Kovács György și Flora Jenő (Lucifer). In alte roluri : Senkálszky Endre, Péterffy Gyula, Kozma Lajos, Angi Béla, Pál Mihály, Márton Zsolt, Barkó György, Maresch Béla, Vadász Zoltán, Ille Ferenc, Szentes Ferenc, Andrási Márton, Bereczky Júlia, Szalay Ilona, Marton János, Kiss László, Héjja Sándor, Schaaser Richárd, Horváth Béla, Dehel Gábor, Bencze Ferenc, Balogh Eva, Gaál Lajos, Kozma Lajos, Kozma Gyula, Dancsá Gyorgy, Tulogdi Béla, Todúcz Béla, Felszeghy Mária, Stief Magda, Katona Éva, Török Katalin, D. Puskás Béla, Imredi Géza, Pásztor János, Szendrey Mihály.

www.cimec.ro

pus pecetea asupra sa, făcînd din el o rudă de spirit cu poemele filozofice ale romanticilor francezi Vigny și Lamartine sau cu *Caïn* al lui Byron. Influența lui Faust e vizibilă, și nu numai în punctul de pornire a acțiunii, ci în însăși concepția acesteia și în unele scene concrete. Nu e mai puțin adevărat însă că, purtînd pecetea epocii sale — și nu numai prin înrudirile și reminiscențele literare, ci în însuși fondul de idei, puternic influențat de unele curente filozofice ale vremii —, *Tragedia omului* rămîne o operă profund originală, fructul unei gîndiri pătrunzătoare și cuprinzătoare, mărturie a unei conștiințe chinuite de întrebări și neliniști cu privire la soarta omenirii, la drumul și rostul acesteia.

Ca și capodopera lui Goethe, poemul lui Madách se deschide cu o scenă în cer, în care cetele de îngeri și arhanghelii cîntă lauda creațiunii, spre marea mulțumire a creatorului. Dar iată că Lucifer, spirit lucid, neconformist — dușman al tămîierilor, am zice noi, azi —, își exprimă nemulțumirea față de imperfecțiunile creațiunii și-i aruncă lui Dumnezeu provocarea, după ce-și definește poziția față de acesta :

„Eu, Lucifer, sînt stavila eternă,
Eu, întruparea veșnicei tăgade !
Tu m-ai învins, căci soarta mi-e de-așa,
Ca-n lupta mea să cad întotdeauna.
Dar întărit din nou să mă renasc
Materia îmi primenește forța,
Cu viața ta e moartea mea alături,
Cu fericirea deznădejde-amară !



◄ **Kovács György (Lucifer), Vitályos Ildikó (Eva) și László Gerő (Adam)**

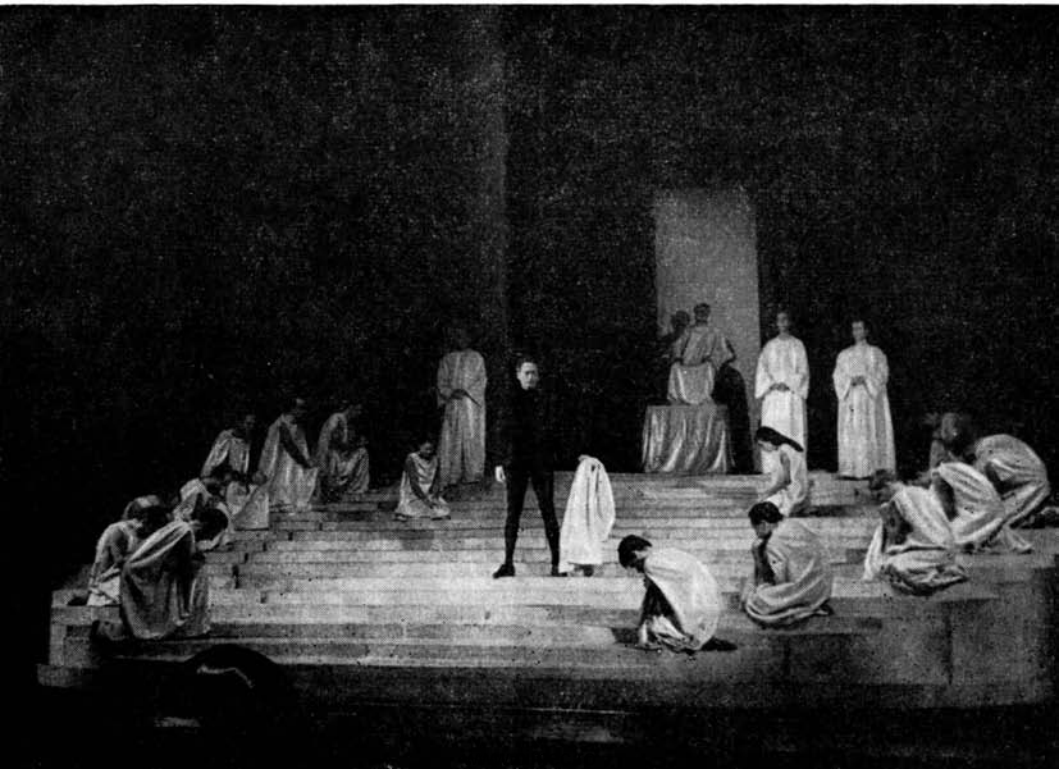
Scenă din spectacol ►

E umbra mea cu raza ta vecină,
Credința ta o sap cu îndoială,
Oriunde ești, mă vezi, îți calc pe urmă,
Eu, ce te știu, eu ție să mă-nchin ?"

Strălucită imagine poetică a unității dialectice a lumii, această autodefinire a lui Lucifer drept spirit al negației, „al veșnicei tăgade", nu mai are nimic din concepția creștină asupra lui Satana, instigatorul la păcat. Nu avem a face, evident, cu o concepție consecvent dialectică. Negația lui Lucifer nu e totdeauna o negație creatoare, ci una sceptică, destructivă, ducînd la concluzii pesimiste. De-a lungul întregului poem, Lucifer manifestă tendința de a nega pornirile nobile, aspirațiile spre înalt și sublim ale omului, de a dezvălui mobilurile meschine, latura instinctuală a ființei umane. Dar această permanentă negare a lui, această scormonire în adîncuri, duce adesea la dezvăluirea unor adevăruri reale, uneori triste, e adevărat, dar menite a spori cunoștințele lui Adam despre sine însuși și despre lume, dîndu-i astfel posibilitatea, în final, de a alege conștient, lucid. Căci rolul pe care Lucifer îl are de jucat pe lîngă Adam, primul om și chintesență a omenirii în mers, este acela de ghid, de mentor în labirintul încîlcit al istoriei, al societății și al cugetului uman.

De la prima lor întîlnire, de altfel, Lucifer caută să-i stimuleze lui Adam gîndirea, capacitatea de a cunoaște binele și răul și a alege singur, în deplină libertate, scuturîndu-se de atotputernicia providenței, sub a cărei totală oblăduire se complăcea :

„Ușoară-i împăcarea,
Dar nobilă și grea e libertatea"



spune Lucifer, cu intenția de a clătina dulcea împăcare cu sine și cu toate a primului om, de a-l scoate din conformismul călduț și din oarba fericire a celui ce nu cunoaște nimic și pe care nu-l preocupă nimic — nici un gînd, nici o dorință.

Actul de nesupunere al lui Adam — stimulat și de Eva, mai receptivă la îndemnurile spre cunoaștere și gîndire independentă — este primul pas al omului spre cunoașterea de sine, spre dobîndirea libertății. De aceea, prima reacție a lui Adam, după izgonirea din paradis, e un sentiment de încîntare, de mîndrie :

„Trăiesc de-acum cu mine
Și singur eu sînt Dumnezeul meu".

Dar cunoașterea închide în sine și simburele dramei : Adam își vede totodată și limitele ființei, se teme de natura înconjurătoare, se îngrozește de viitor. Lucifer se angajează să-i arate viitorul.

Și iată-l pe Adam visîndu-și viitorul, un joc de retrospecții și anticipații reprezentînd etape ale istoriei omenirii și exprimînd tot atîtea etape ale luptei omului pentru fericire, cu înălțări și prăbușiri, cu victorii și înfrîngeri, cu aspirații și îndoieli.

În cadrul conflictului larg, filozofic, între creație și negație, declanșat prin provocarea lui Lucifer față de Dumnezeu, se desfășoară așadar conflictul uman, social și istoric, care confruntă omul cu propriile sale limite, libertatea, cu necesitatea (concepută de Madách sub forma ursitei, cea care încătușează libertatea omului), aspirația spre absolut și nemurire, cu caracterul finit al existenței umane. Fiecare etapă a acestui conflict înseamnă o nouă treaptă pe drumul cunoașterii de sine al lui Adam, al omenirii însăși. Căci Adam, devenit erou principal al diferitelor episoade ale istoriei, se detașează, în ultimele tablouri, spre o atitudine contemplativă, de martor al istoriei, al evenimentelor, pe care le comentează dinafară. Adam trăiește din plin experiența dramatică a omenirii în episoadele care reprezintă pentru Madách trecutul istoric cunoscut. Tablourile de anticipație sînt mai mult ipoteze ale gîndirii autorului, și ele au mai mult un caracter demonstrativ, dramatic fiind doar ecoul pe care imaginea lor îl stîrnește în conștiința eroului.

Ca faraon în Egipt, Adam cunoaște deșertăciunea gloriei și a puterii. La baza piramidelor ridicate spre slava lui nemuritoare se află munca istovitoare a mulțimilor de sclavi — pe care lui nu-i stă în putere să-i elibereze, Lucifer împiedicîndu-l.

Eroismul lui Miltiade (Adam) în Grecia antică cunoaște dezamăgirea repudierii de către propriul popor, asmuțit de demagogi.

Deșertăciunea vieții ușoare pe care o duce în Roma decadenței imperiale trezește din nou în Adam gustul eroismului și sacrificiului. Dar Bizanțul prigonirii sîngeroase a „ereticilor" îi dezvăluie și zădărnicia eroismului cavaleresc al cruciaților, creștinismul degenerînd în prilej de asuprire și asasinate.

Știința nu-i aduce lui Adam-Keppler nici o mîngîiere, căci la curtea împăratului Rudolf, în Praga medievală, el e obligat s-o transforme în mascarada horoscoapelor. Viziunea revoluției franceze, începută în acordurile mobilizatoare ale Marsiliezei, se stinge în sînge și tristețe, Danton (Adam) însuși fiind învinuit de trădare.

La Londra, amestecat în mulțime, Adam cunoaște mizeria capitalismului, care, din înălțimea unui turn, i se păruse prosper și atrăgător.

Cumplita imagine a unui falanster, în care personalitatea umană se pierde sub un număr de ordine și o uniformă, iar artele și poezia sînt considerate o pierdere de vreme ridicolă, dă o ultimă lovitură speranței lui Adam, reînnoite de fiecare dată, de a vedea omenirea împlinindu-și setea de fericire.

Viziunile lui Madách cu privire la tipurile de societate umană se opresc aci. Nu-i putem face o vină din faptul că n-a putut prevedea societatea socialistă, nici din faptul că, din lucrările apărute pînă atunci cu privire la dezvoltarea societății, el s-a oprit la socialismul utopic. Asemenea multor poeți romantici ai epocii, el exprimă o viziune pesimistă asupra lumii, dînd contur poetic, prin visul lui Adam, tezei filozofice a lui Schopenhauer, după care „ceea ce povestește istoria nu este, în realitate, decît visul îndelungat, coșmarul chinuitor și tulbure al omenirii". Ceea ce, în limbaj eminescian, sună așa : „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi".

În ciuda acestui pesimism, izvorît din experiența de pînă atunci a omenirii și din cunoașterea unor lucrări teoretice imperfecte cu privire la viitor, Madách nu omite momentele de înălțare ale omului, capacitatea acestuia de sacrificiu, de eroism, de visare și, mai ales, sublimul sentiment al iubirii, care înseamnă de fiecare dată o nouă revelație, o nouă întîlnire cu frumosul, în viața plină de îndoieli și dezamăgiri a lui Adam. Întîlnirile acestuia cu Eva, în diverse ipostaze, poartă o notă de gingaș

www.cimec.ro

lirism, trezind în erou, de fiecare dată, doruri noi și nobile aspirații, ca într-o poetică întruchipare a concepției platoniciene despre iubire — eros — dorința de frumos și de bine, „din paradis o rază întîrziată" — cum spune Adam, la un moment dat. Nu uită Madách, în descrierea eternului feminin, nici trăsătura de frivolitate pe care Eva o manifestă în tabloul de la Praga, ca soție nobilă a savantului plebeu Keppler. Și nici posibilitatea degradării ei totale, în momentul cînd întreaga omenire e ajunsă la gradul de sălbăticie și primitivism al eschimosului din ținuturile de gheață, ultima treaptă a decadenței omenirii.

Concluzia ? Ajuns la ultimele limite ale experienței sale, zbătîndu-se în haos, Adam descoperă sensul vieții în luptă :

„Eu țelul știu că n-am să mi-l ajung,
Dar nu-i nimic ! Ce-i ținta împlinită ?
Sfîrșit de luptă, moarte este ținta.
Dar veșnică întrecere e viața
Și însăși lupta-i ținta omenirii !"

Dar, dincolo de această concluzie, Madách continuă chinurile eroului, deoarece conflictul cel mare, între Dumnezeu și Lucifer, nu e încă încheiat. Dilema : libertate sau ursită rămîne echivocă, deoarece gestul lui Adam, de manifestare a libertății prin sinucidere, rămîne în aer : Eva l-a anunțat că va fi mamă. Viața a învins. Actul de supunere convențională față de Dumnezeu, ca și preceptul final al acestuia :

„Omule, zis-am, luptă-te și crede"

sînt epilogări care subliniază de fapt concluzia eroului, fără a aduce ceva nou. În marele conflict, Lucifer pare învins, dar e limpede că lupta va continua. Dar omul — Adam — o acceptă lucid, pentru că acum *știe*.

* * *

Pe această idee finală, a dobîndirii cunoașterii de sine, ca armă în lupta mai departe a omenirii, se întemeiază spectacolul prezentat de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în regia lui Ottó Rappaport.

Pregătirea spectacolului nu a fost deloc ușoară. Ea a presupus o muncă dificilă și migăloasă de desțelenire, de descifrare a sensurilor textului, de eliminare a balastului de convenții mistice și literare perimate, de eliberare a ideilor majore și de găsire a unui echilibru ideologic și dramatic corespunzător gîndirii și sensibilității spectatorului contemporan.

Evitînd toată aparatura cosmică și biblică, decorul lui Jules Perahim, alcătuit din două turnante concentrice, așezate în plan înclinat, acoperite de trepte și mișcîndu-se în ritmuri diferite, pentru a crea posibilități de planuri variate, a oferit un spațiu de joc pe cît de neutru, pe atît de adecvat — funcțional — tuturor necesităților de caracterizare a epocii, a locului acțiunii și a atmosferei. Căci dacă „cerul" apare ca un șir nesfîrșit de trepte suitoare, pînă la planul suprem al lui Dumnezeu, mișcarea turnantelor poate sugera, la un moment dat, completată fiind și cu cîteva elemente esențiale de mobilier, o terasă a palatului din Praga sau o piață în Atena antică, și chiar coliba unui eschimos, săpată în marile întinderi de zăpadă Imaginația spectatorului poate completa ceea ce este numai sugerat, gîndul atîntindu-se cu osebire asupra faptelor din scenă și, mai ales, asupra ideilor emise de interpreți. De aceea, am considerat inutile imaginile proiectate pe fundal, operă a pictorului Toth László, și care, pornite din buna intenție de a marca mai concret locul acțiunii, stîrneau doar nedumerire prin lipsa lor de claritate, ca niște insolite șarade.

Costumele au fost de asemenea „demitizate", ele dînd posibilitatea întregirii convenției scenice propice dezbaterii de idei pe care spectacolul o înfățișează.

Acesta este de altfel unul din meritele principale ale spectacolului : eliberat de balastul mistic și cosmic, el apare ca o dezbatere de idei despre destinul omenirii, urmînd etapele procesului dramatic-epic al autocunoașterii, parcurs de Adam-omul, în toate semnificațiile și ipostazele sale istorice. Elementele de costumație contribuie la precizarea epocilor și spațiilor istoriei, travestiurile eroilor principali executîndu-se fără dificultate, operativ, prin suprapunerea pe elementele de bază.

Intuind caracterul convențional al diferitelor întruchipări ale lui Adam — pe care autorul îl face să îmbătrînească cu fiecare pas, aducîndu-l în final ca pe un moș-

www.cimec.ro

neag, dar pe care, din cînd în cînd, îl scoate din personajul întruchipat, punîndu-l să comenteze cu Lucifer cele trăite, într-o permanentă dedublare —, regizorul și interpretul l-au menținut pe Adam în starea de tinerețe inițială, subliniind prin aceasta, pe bună dreptate, caracterul imaginar și convențional al istoricei sale călătorii.

Spectacolul poartă astfel amprenta unui convenționalism scenic care înlesnește vehicularea ideilor autorului, punînd accentul nu pe amănuntele exterioare ale mediului, ci pe înfruntarea pozițiilor, pe demonstrația de idei. Pe alocuri, caracterul demonstrativ devine prea evident, scena suferind de oarecare răceală și monotonie.

Muzica de scenă a lui Tiberiu Olah, sobră, redusă la esență, a subliniat caracterul modern al spectacolului, punctînd unele momente de atmosferă cu sunete pe alocuri stranii, alteori concrete.

Rolul dramatic al poemului, Adam, a fost interpretat cu inteligență, cu forță emoțională și cu o largă gamă de mijloace actoricești, de László Gerö. Începînd cu scena de dulce beatitudine din paradis și trecînd, rînd pe rînd, prin ipostazele variate ale rolului — poate fără a se transpune adînc în *caracterul* diverselor personaje, ci mai mult jucînd *situațiile* și *stările* acestora —, actorul a știut să fie *om*, adică emoționant și convingător, atît în momentele de înălțare și aspirație spre sublim, cît și în cele de deprimare și îndoială.

L-a secondat, în Eva, Krasznai Paula, fragilă și grațioasă, dar minoră în mijloacele artistice, nu destul de nuanțate. Vitályos Ildikó, de la Teatrul de Stat din Oradea, în același rol, aduce în scenă o prezență cuceritoare, nuanțînd cu finețe fațetele acelui „etern feminin", pe care Adam îl recunoaște cu surpriză și încîntare de fiecare dată, în orice împrejurare s-ar afla.

Monumentală este în spectacol prezența lui Kovács György în rolul lui Lucifer. Fără artificii „diabolice", în costum simplu (maillot negru și pelerină albastră, sau haina adecvată personajului care-l secondează pe Adam) și aproape fără grimă, Kovács aduce în scenă spiritul lucid și cinic al negării, comentînd cu răceală, cu cruzime, cu sarcasm, distrugînd iluziile, dezgolind fantoșele. Din caracterul contradictoriu al personajului, căruia nu i se poate nega o bună doză de adevăr, dar în care domină caracterul destructiv, regizorul și interpretul au subliniat îndeosebi prima latură, Lucifer apărînd în interpretarea lui Kovács mai mult ca întrupare a rațiunii reci, a luciditătii, decît a negării destructive a oricărui ideal uman. De aceea, în spectacol, contribuția lui Lucifer la cunoașterea de sine a lui Adam-omul e mai pregnantă, ea ducînd logic către concluzia finală a acestuia. E o încîntare să-l asculți pe Kovács György rostind versurile, chiar dacă nu înțelegi limba, ci cunoști sensul celor spuse de el. Ochii pătrunzători ai actorului nu privesc niciodată în gol, ci comunică de fiecare dată ceea ce vorbirea sa exprimă în cuvinte rotunjite, sculptate parcă. Tăcerile sale sînt grăitoare, iar rolul lui Lucifer este compus și din lungi tăceri.

Acest trio actoricesc evoluează în spectacol într-un ansamblu numeros, care se adaptează diferitelor cerințe ale spectacolului, actorii jucînd adesea mai multe roluri. Mișcările sînt conduse de regizor cu grijă. Poate nu totdeauna punerile în scenă au suficientă fantezie, și pe alocuri se simte demonstrația mecanică — de pildă, în tabloul de la Londra. În tabloul de la Paris, drapelul tricolor francez, uriaș, contrastează violent, prin drapajul său exuberant, cu sobrietatea remarcată în ambianța scenică a altor tablouri. Dar, în ansamblu, munca regizorului s-a distins prin sobrietate și mai ales, grijă pentru claritatea ideilor. Din mulțimea interpreților se remarcă și cîteva figuri mai proeminente, ca Márton János în apostolul Petru, Andrási Márton (în mai multe roluri), Bereczky Júlia, Senkálszky Endre (Dumnezeu), Horváth Béla etc.

Astfel conceput și interpretat, spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj convertește tragismul condiției umane, exprimat de Madách, într-un comentariu lucid cu privire la drumul omenirii de-a lungul istoriei, încheindu-se cu concluzia — care este, de altfel, și a autorului — a necesității luptei, nu ca o acceptare resemnată, învinsă, ci ca o hotărîre lucidă, conștientă.

Margareta Bărbuță

www.cimec.ro

• „VLAICU VODĂ" de Al. Davila*

• „VEDERE DE PE POD" de Arthur Miller**

Colectivul artistic din Brașov a cunoscut, după o perioadă de stagnare, momente cînd succese reale și prestigioase l-au impus opiniei teatrale. Teatrul a prezentat, cîțiva ani în șir, spectacole reușite ca *Mutter Courage* de Brecht, *Flori vii* de Pogodin, *Secunda 58* de Dorel Dorian, *Chiriția în provincie* de Alecsandri, *Vizita bătrînei doamne* de Dürrenmatt. Într-o anchetă lansată printre spectatori, ziarul „Drum nou"[1] publică păreri judicioase despre tribuna teatrală a orașului. În unanimitate, vocile din stal evocă bucuria, satisfacțiile estetice și instructive resimțite în fața acestor montări trecute, ca și dezamăgirea față de spectacolele ultimului an. Brașovenii impută teatrului lor cantonarea repertoriului într-o periferie culturală, predilecția unilaterală pentru comedie și rîs, de cele mai multe ori pentru rîs ieftin. În adevăr, e greu să judeci potențialul profesional al unei trupe, calitatea interpretării, nivelul preocupărilor artistice, numai după spectacolele din stagiunea 1963—1964 : *Mizerie și noblețe* de Scarpetta, *Dragostea nevestelor* de I. Destelnica, *Se caută un mincinos* de D. Psathas și *Capcana* de Robert Thomas (titlu întîlnit ca o fatalitate în orice repertoriu nesatisfăcător). Adunate la un loc, toate aceste piese și spectacole dau o vizibilă impresie de sărăcie spirituală, de mediocritate. Simplitatea și bunul-simț cu care lăcătușul Sandu Alexe, membru al formației teatrale a uzinei „Steagul Roșu". formulează cîteva opinii în jurul repertoriului, ne îndeamnă să-i reproducem cuvîntul : „Pe scena teatrului nostru nu s-a jucat însă niciodată Cehov, Tolstoi, Lope de Vega, Lorca, Ibsen. Prea puțin au fost jucați Shakespeare, Shaw, Goldoni ; dramaturgia clasică autohtonă nu s-a bucurat nici ea de atenție... De ce oare o piesă a lui Blaga, a cărei acțiune se desfășoară în Șcheii Brașovului, a avut premiera pe țară la Timișoara ?"

Fără îndoială că suma titlurilor din program nu constituie o mărturie absolută pentru ținuta artistică și perspectiva unui teatru. Totuși, de la repertoriu pornește complexul de probleme ale teatrului.

---

* Regia : Mihai Raicu. Scenografia : Olga Mutiu. Distribuția : Ion Jugureanu (Vlaicu Vodă) ; Savu Rahoveanu (Român Gruie) ; Dan Săndulescu (Mircea Babarab) ; Nicolae C. Nicolae (Costea Mușat) ; Emil Siritinovici (Banul Miked) ; Șt. Alexandrescu (Groza Moldoveanul) ; George Gridănușu (Spătarul Dragomir) ; George Ferra (Preacuviosul Nicodim) ; Șt. Dedu-Farca (Pala Italianul) ; L. Péterffy (Baronul Kaliany) ; C. Voinea Delast (Vlad Dobceanu) ; Valeriu Paraschiv (Manea) ; Mihai Popescu (Aldea Algiu) ; Al. Repan (Român Herescu) ; Boris Gavlițchi (Murgu) ; D. Drăgan (Baldovin) ; Ion Neleanu (Pîrcălabul curții) ; Al. Soloviev (Solul sîrbesc) ; M. Andreescu (Moș Neagu) ; Al. Soloviev (Un căușel) ; Fl. Constantinescu (Intîiul boier) ; Vasile Mureșanu (Al doilea boier) ; Cristian Ioanin (Al treilea boier) ; Andrei Armancu (Intîiul moșnean) ; Em. Ciogolea (Al doilea moșnean) ; Teofil Călîman (Un boier bătrîn) ; Zoe Maria Albani (Clara) ; Doina Tamaș (Domnița Anca) ; Sidonia Lazăr (Sanda) ; Diana Fall (Un copil de casă).

** Regia : Ban Ernest. Scenografia : Ion Cristodulo. Distribuția : Vivi Candrea Neleanu (Beatrice) ; Virginia Marcu Paraschiv (Catherine) ; Nicolae C. Nicolae (Louis) ; Fl. Constantinescu (Mike) ; Șt. Alexandrescu (Alfieri) ; G. Gridănușu (Eddie) ; L. Péterffy (Marco) ; Boris Gavlițchi (Tonny) ; Valeriu Paraschiv (Rodolpho) ; Mihai Popescu (Ofițer I) ; Savu Rahoveanu (Ofițer II) ; Vasile Mureșanu (Mr. Lipari) ; Simona Negrea (Mrs. Lipari) ; Șt. Dedu-Farca (Submarinul).

[1] Nr. 6510 din 5 dec. 1965.

www.cimec.ro

În acest nou an teatral, începutul pare mai de bun augur, cu excepția nereușitului spectacol *Întîlnire la miezul nopții* de M. Nadin și B. Dunăreanu. Afișe și programe (frumos alcătuite, cu texte bine selecționate și grafică onestă) anunță lucrări valoroase: *Vlaicu Vodă* de Al. Davila și *Vedere de pe pod* de Arthur Miller. Între drama clasică națională și drama occidentală contemporană găsim, în proiecte și în repetiție, cîteva titluri interesante, ce atestă o preocupare mai susținută pentru calitatea literaturii dramatice oferite acum spectatorilor: *Oul* de Félicien Marceau, o prelucrare modernă după comedia lui Aristofan *Nu ponegriți infernul, Pulberea purpurie* de Sean O'Casey, piesă cu acute accente de critică socială, feeria românească *Sînziana și Pepelea* (să nu uităm că Alecsandri s-a bucurat de un tratament fericit în acest teatru) și, la capitolul dramaturgiei originale, *Simple coincidențe* de Paul Everac.

Cele două spectacole inaugurale au deschis colectivului, pe coordonate diferite, multiple posibilități de afirmare: au permis desfășurarea unor concepții scenice cristalizate, au oferit actorilor partituri dense și complicate și, în general vorbind, au dat teatrului puncte de reper în expunerea unui limbaj artistic evident reînnoit și împrospătat, chiar dacă intențiile primează asupra realizării.

Montarea piesei *Vlaicu Vodă*, despre care Liviu Rebreanu spunea că „a avut tăria să înfrunte vremea prin calitățile ei excepționale", pentru acest teatru unde lipsește tradiționalul protagonist de masivă amploare dramatică, constituie un act temerar. Minusul s-a transformat însă în plus, neajunsul a fost folosit în chip hotărît pentru un cîștig general: *Vlaicu Vodă* și-a transferat valorile spectaculare ale partiturilor solistice pe acțiunea ansamblului și semnificațiile acțiunilor politice de grup. Regizorul Mihai Raicu a încercat, într-o viziune limpede, să confere acestei drame istorice dimensiuni spirituale contemporane, fapt ce merită să fie salutat. În acest scop, a așezat textul clasic pe coordonate stilizate, în acord cu tendințele și practica scenică a zilelor noastre, de „întinerire a clasicilor universali", de epurare a scenei de balastul declamației emfatice și al gestului retoric. Efortul împrospătării tiparelor dramei istorice s-a concretizat, în reprezentația brașoveană, pe două planuri: în primul rînd, prin construirea și organizarea plastică a unui spațiu de joc metaforic; în al doilea rînd, prin conduita interpretativă și structura protagonistului.

Scenografia Olgăi Mușiu ni s-a părut valoroasă, nu atît prin detaliile ca atare ale cadrului, nu atît prin materialele folosite frecvent în decorurile sale (țesături speciale, sac, lemn, metal, ca în *Dracul uitat* sau *Ighemonicon cu năpîrstoc*), ci prin viziunea îndrăzneață care leagă deliberat la un loc elemente plastice violent diferențiate. E adevărată afirmația cronicarului revistei „Contemporanul" că *Vlaicu Vodă* e situat între blănuri și ecrane. Această situație derivă însă din concepție și o sprijină. Scenografa și regizorul au asociat motive vechi folclorice, aluzii la universul țărănesc legendar și medieval al lui *Vlaicu*, cu proiecții ce folosesc tehnica celei de-a șaptea arte, pentru a sublinia, cu detalii de prim-plan, alte obiecte și însemne laice sau bisericești, ale evului mijlociu — pornind, credem, de la o particularitate a textului, semnalată și de cunoscători prestigioși ai literaturii noastre, și anume: expresiva împerechere a arhaismelor cu neologismele. Stilizat, cadrul scenografic nu e atemporal; climatul istoric al dramei e prezent printr-o subtilă topire a unor elemente proprii fondului românesc național, într-o viziune artistică modernă, sintetică. Pe scenă, o imensă cergă țărănească mițoasă, așternută pe un vast practicabil înclinat, se alătură unor bucăți de metal cu reflexe auriu-roșietice de bronz vechi — blazon nedefinit, dar sugestivi lemnul, grinzi masive de stejar afumat, blănurile rustice de oaie sînt elemente ce contribuie din plin la crearea unui univers primitiv țărănesc, situînd acțiunea într-un timp contradictoriu. E timpul istoric în care se ciocnesc autoritatea puterii centrale cu forțele fărîmițării feudale, papalitatea cu opoziția ortodoxă, perversitatea și rafinamentul politic al Doamnei Clara și solului maghiar Kaliany, pe de o parte, cu simțămintele patriotice ale grupului de boieri români, pe de alta. Costumele boierilor sugerează de asemenea sorgintea populară, rustică, a unei nobilimi proaspete, în care se nasc idealurile neatîrnării. Se recompune, așadar, în scenă o ambianță cu pronunțat specific național (prin costume regăsim aceeași încercare în filmul „Harap Alb"), dar și cu un *memento* continuu al privitorului de azi, obținut prin proiecțiile ce aduc, cum spuneam, în plan mărit, fie o pafta, un iconostas, un detaliu de mobilier — toate autentice elemente de epocă. (Aceste proiecții au însă dezavantajul de a încărca și îngreuna înțelegerea semnificațiilor din spațiul scenic, mult prea compus.)

Alt argument important în afirmarea concepției regizorale îl constituie Ion Jugureanu, interpretul lui Vlaicu. Distribuit cu îndrăzneală în acest faimos rol de mare încercare, cel mai tînăr interpret al lui Vlaicu aduce pe scenă tipul inedit al unui domnitor renascentist, de o cerebralitate acută, care-și sacrifică sentimentele personale

www.cimec.ro

Zoe Maria Albani (Doamna Clara) şi Ion Jugureanu (Vlaicu) în „Vlaicu Vodă" de Al. Davila

pentru interesele politice ale ţării şi idealurile patriotice ce-l animă. Tonul patetic, desfăşurarea retorică a versului, inflexiunile incantatorii au dispărut. Actorul a fost cu fermitate condus spre un joc suplu, de duel cu ideea, spre demonstrarea unor calcule şi premeditări născute dintr-o superioară înţelegere istorico-politică, deşi complexa partitură nu e acoperită pe de-a întregul. Interpretarea lui Ion Jugureanu ne apare, dincolo de un succes personal al actorului, o confirmare a multiplelor posibilităţi de valorificare contemporană a patrimoniului dramatic naţional.

Concepţia scenică însă n-a fost consecvent susţinută, nici poate consecvent urmărită, pe tot itinerariul reprezentaţiei. Grupurile de boieri s-au arătat amorfe şi insuficient de diferenţiate, mişcîndu-se nu de puţine ori după tipicul spectacolelor tradiţionale, cu multă figuraţie. De formula rutinieră în marcarea sentimentului şi expresiile-clişeu în gest n-a izbutit să se despartă interpreta Doamnei Clara — Zoe Maria Albani. Ea nu a putut susţine dialogul cu Vlaicu — caracter complex, sintetizat, şi, de aceea, în scenele în doi, discrepanţa a apărut cu atît mai vădită şi supărătoare.

De reţinut este însă încercarea teatrului din Braşov de a da dramei istorice naţionale un relief expresiv, o mobilitate spirituală nouă şi o trimitere limpede a sensurilor spre semnificaţii ce-şi păstrează şi azi valoarea istorică.

* * *

Vedere de pe pod este o piesă bună. Nu este cea mai bună piesă a lui Miller, nici cea mai recentă, dar, ca şi majoritatea scenelor noastre care s-au năpustit asupra

www.cimec.ro

lucrărilor dramaturgiei occidentale scrise în urmă cu un deceniu, teatrul din Brașov s-a oprit la drama lui Eddie Carbone. Meritul spectacolului este că nu s-a lăsat furat de istoria pasiunii neîngăduite a maturului docher pentru nepoata sa adolescentă, și a căutat resortul social al evenimentelor, a cercetat „o felie" din viața docurilor new-yorkeze. Regizorul Ernest Ban, cu mijloace modeste (uneori chiar simpliste), a intuit însă o cerință fundamentală a lui Miller, legată de reprezentarea piesei sale: așezarea dramei pe fundalul ghetto-ului italian și desfășurarea ei cu necesitate impusă de legile sociale, scrise sau nescrise, ale colectivității umane în care trăiește eroul.

Cu ajutorul scenografului Ion Cristodulo, s-a construit o ambianță sugestivă, o secțiune verticală într-un imobil din Brooklyn, în care apartamentul familiei Carbone este doar o celulă printre celelalte. Reflectorul, ca și comentariul avocatului Alfieri, s-a oprit asupra ei. Regia a insistat asupra panoramicului cinematografic, sacrificînd timp din spectacol pentru desfășurarea vieții cartierului. Deși am reproșa introducerea în scenă a unor replici, totuși relieful cadrului ambiant a slujit declanșării și deznodămîntului dramei. Interpretul lui Eddie Carbone, George Gridănușu, fără să strălucească prin profunzime, subtilitate și tehnică actoricească, a izbutit să schițeze totuși corect — și în anumite momente chiar convingător — fondul cinstit, pur, al docherului, ca și degringolada sa morală. Vivi Candrea Neleanu l-a secondat cu discreție în rolul necăjitei Beatrice, aducînd în scenă o prezență profesională sigură. Rolul ei a fost bine conceput, interpreta accentuînd încercarea disperată a femeii de a-și salva mica parcelă

Virginia Marcu Paraschiv (Catherine) și George Gridănușu (Eddie Carbone) în „Vedere de pe pod" de Arthur Miller

www.cimec.ro

de fericire familială, de a ascunde în fața opiniei publice un adevăr ce trebuie tăinuit între cei patru pereți ai casei sale, și nu insatisfacțiile personale în căsnicie, ce pot tulbura și dezechilibra personajul. Un alt factor important în statornicirea spectacolului pe linii clare l-a adus Ștefan Alexandrescu, folosindu-se de textul avocatului Alfieri pentru a comenta, cu luciditate gravă și revoltă amestecată cu înțelegere, întîmplările tragice la care asistăm.

Problema nr. 1 a teatrului, deși am putut observa în spectacolele vizionate unele reușite actoricești, ni se pare totuși, la ora actuală, calificarea actoricească, stadiul profesional al interpreților. Persistă în colectiv o monotonie artistică, o inerție în nivelare, ce se cer neapărat alungate. Unii tineri actori dovedesc în ambele reprezentații anumite calități: Dan Săndulescu, în rolul lui Mircea Basarab, aduce siguranță scenică și modestie într-o creionare minuțios caracterologică. Doina Tamaș (Domnița Anca) a demonstrat nu o dată sensibilitate și grație viguroasă, preocupare pentru dicție și ținută. Un actor cu valoroase calități este și L. Péterffy (Kaliany și Marco). Prestanța lui scenică e deosebită și compozițiile sale au un grăunte de originalitate ce se reține. Alți tineri actori, ca Virginia Marcu Paraschiv (Catherine), Valeriu Paraschiv (Rodolpho), mărturisesc, dincolo de o anumită afectare și crispare pozată cu care au venit din Institut, posibilități certe, ce trebuie cultivate cu îngrijire. Se pune așadar problema unei munci ambițioase și calificate, a unei profesionalizări disciplinate, pentru ca teatrul din Brașov să elimine reziduurile ce-l împiedică să se afirme în rîndul colectivelor autentic artistice ale țării.

M. I.

Ploiești

• 104 PAGINI DESPRE DRAGOSTE de Edward Radzinski *

Deci, peste 100 de pagini despre dragoste, o piesă întreagă despre dragoste, fără ca asta să ne mire totuși, dacă ne gîndim cîte s-au scris pînă acum și cîte s-ar mai putea scrie! Mai degrabă: *Din nou despre dragoste* (cum s-a numit scenariul radiofonic)... Eroii — foarte deosebiți din toate punctele de vedere: ea, Natașa, o tînără stewardesă; el, Evdokimov, un foarte dotat cercetător științific. Dragostea lor n-a fost nici premeditată, nici fulgerătoare, ci începe oarecum întîmplător, se leagă aproape inexplicabil (dar în orice dragoste, într-un sens sau

* Regia: Emil Mandric. Scenografia: Florica Mălureanu. Distribuția: Anda Caropol (Natașa); Nicolae Dinică (Evdokimov); Eugenia Laza (Ostrețova); George Stilu (Felix); Vivi Popescu (Ira); Constantin Drăgănescu (Vladik); Mircea Cosma (Karțev); I. Anghelescu-Moreni (Semionov); Eugenia Balaure (Vladikina); Alexandru Pandele (Un tînăr de pe stradă); Mișu Balaban (Un cetățean vesel); Victor Bucurescu (Paznicul).

www.cimec.ro

altul, există un prag al inexplicabilului), este mereu întreruptă de plecările în cursă ale Nataşei şi sfîrşeşte violent, tot întîmplător, prin moartea ei într-un accident tragic. Piesa sovieticului Edward Radzinski nu încearcă să adune situaţii excepţionale sau să arboreze un romantism artificios, nu: Evdokimov o întîlneşte într-o seară pe Nataşa, îi vorbeşte, dansează împreună, se revăd de cîte ori ea nu-i plecată la Taşkent; altă dată, la o oră tîrzie de noapte, fata primeşte să vină la el acasă şi rămîne pînă dimineaţa, apoi iar se despart şi iar se revăd, se plimbă, discută despre lucruri mai mărunte sau mai importante, se ceartă, iarăşi se împacă, pînă într-o zi cînd, în locul ei, vine la întîlnire o prietenă care îl vesteşte de accident... Un subiect „lipsit de strălucire", cu nimic extraordinar în el, unde doar finalul vine să violenteze desfăşurarea narativă, şi în care interesul se mută pe investigaţia interioară, pe jocul reacţiilor, pe portretizări adesea fin şi inteligent realizate, autorul creionînd (nu totdeauna din strictă necesitate) cîteva figuri fugitive, de un pitoresc semnificativ — ca tînărul care învaţă aşteptînd troleibuzul, paznicul grădinii zoologice, reportera Vladikina. De cîte ori Radzinski se străduieşte *să pătrundă* complexitatea cotidianului, a întîmplărilor care, prea puţin, ne incită şi au fost poate prea uşor categorisite drept „simple", „banale", sîntem efectiv interesaţi; dar cînd autorul vrea doar *să arate* această complexitate (ceea ce nu mai trebuie demonstrat), interesul nostru scade, oscilează. Nici Nataşa, nici Evdokimov nu sînt eroi din cei numiţi de obicei „dintr-o bucată", nu sînt atotştiutori, sînt de o inconsecvenţă firească îndrăgostiţilor (ea poate fi adînc jignită, dură şi numaidecît tandră; el, savantul, să nu înţeleagă femeia iubită, să fie rău, opac — dintr-o infatuare involuntară —, să vorbească despre nevoia de „gingăşie" între oameni, dar să fie incapabil să priceapă de ce ea a sărutat un pilot...). Este în el o îmbinare de aspiraţii înalte şi uşurinţă, iar în ea, de visare, de pudoare, de dăruire lipsită de idei preconcepute, care deconcertează şi tulbură. Rămîne clar însă că Nataşa — deşi fără capacitatea intelectuală a lui Evdokimov — are un ascendent asupra lui, un plus de generozitate şi stăpînire de sine care o înalţă. Autorul parcă nu se încumetă să analizeze stări sufleteşti difuze — pentru că sînt delicate —, şi nici nu le defineşte categoric, lăsînd personajele să plutească într-o anumită incertitudine psihologică. În consecinţă, dragostea lor înaintează, se complică, devine mai greu de definit în manifestările ei. Apariţia Vladîkinei — ziarista convinsă că va reuşi să descrie amănunţit, precis, „lumea interioară" a celor pe care-i chestionează — nu-i gratuit amuzantă...

În paginile piesei, dragostea apare în nenumărate ipostaze: de la cea neîmpărtăşită a lui Karţev la cea egoistă a Galei, de la cea timidă şi adolescentină a lui Vladik la cea matur credincioasă a lui Semionov.

Radzinski dezidealizează „romantismul şi puritatea" dragostei didactic înţelese, pentru a-i sesiza mai exact dimensiunile umane reale. Nu „Dragostea" idealizată, cu literă mare, nici dragostea în sine, oricare, ci acel aliaj de generozitate, înţelegere reciprocă şi sens superior ce devine un etalon al omeniei în piesa lui Radzinski.

Nu-mi amintesc în alte spectacole ale lui Emil Mandric o asemenea încărcătură lirică (dar nici de o interpretă principală ca Anda Caropol). Lirismul este un fir al Ariadnei care ne călăuzeşte de-a lungul şirului de momente dispuse narativ şi ne ajută să stabilim şi să strîngem contactul cu eroii. Spuneam odată că regia lui Mandric nu-i una de „efecte" — completez acum că e una „cauzală", tinzînd la depistarea şi corelarea cauzelor lăuntrice şi ambiante, punîndu-ne în situaţia de *a le simţi* cu intensitatea şi complexitatea cu care apar şi se interferează, dar şi de *a medita* asupra lor, de a intui chiar şi sursele mai ascunse, instinctuale. Poate dacă regizorul ar fi fost urmat în intenţii în egală măsură de toţi actorii, spectacolul ar fi cîştigat, dar şi aşa, se impun lirismul său reflexiv, tensiunea unduitoare, împlinită din mai multe planuri (ca în ultima parte) şi marcată cu detalii expresiv şi economic alese. Un flux de generozitate şi demnitate (cum trăim? ce ne propunem şi ce dorim de la viaţă?) străbate spectacolul. Ideea omeniei — „orice s-ar întîmpla, principalul e să rămîi om" — este o preocupare care a revenit, în felurite variante, în toate montările lui Emil Mandric. Meritoriu ne-a apărut şi efortul regiei de a fi atenuat unele deficienţe (diluţii, dilatări inutile) ale piesei, oferindu-ne pe scenă un montaj rapid, laconic, o tensiune psihologică concentrată.

Pentru a libera eroii de contingenţe împovărătoare şi a-i reliefa (dar şi pentru a facilita trecerea între numeroasele tablouri), Florica Mălureanu şi-a redus scenografia la esenţial — mobilier şi recuzită. Decorul caută să corespundă virtuţilor lirice ale spectacolului, să le susţină cu un laconism, am spune, grafic, şi care

www.cimec.ro

aici înseamnă acorduri cromatice grave, punctate, înviorate (cîteodată simbolic) de pete calde de culoare. Alături de decor, am fi dorit mai prezentă contribuţia fondului sonor, o localizare precisă şi amplă — aşa cum indica piesa.

Dintre interpreţi, se cuvine amintită, în primul rînd, Anda Caropol (Natasa). E bine că măcar mai tîrziu, şi chiar la 60 de kilometri de Capitală, Anda Caropol şi-a aflat rolul apt să-i releve certele şi multiplele calităţi interpretative, unele latente pînă acum. Jocul ei se remarcă prin firesc şi frăgezime sufletească, prin spontaneitate şi umor, prin farmecul nespus al tonurilor. Natasa se dezvăluie treptat şi, de sub aparenţe şi cochetărie, apare o fată obişnuită, dar de o demnitate neobişnuită (aspră, mînioasă, cînd bărbatul o acuză pe nedrept) şi de o cuceritoare generozitate. Un gest furios devenit imediat tandru, o privire vioaie sau îndurerată, o tăcere cu mişcări lente, parcă nepăsătoare, sînt mijloace cu care actriţa ştie să-şi facă mereu emoţionant rolul, să-l împlinească şi dincolo de cuvinte.

În partitura lui Nicolae Dinică — Evdokimov —, scenele de dragoste cele mai izbutite sînt alternanţa supărărilor cu împăcările. Ce ni se pare că n-a obţinut pe deplin actorul este imaginea integrală, comunicabilă a personajului. El a fost „un pic ironic, un pic serios", orb în gelozie, avîntat, iritabil ca îndrăgostit, pasionat pentru munca lui, dar cumva „pe felii", pe momente (e drept că şi construcţia dramatică nu l-a ajutat). De asemenea, un grăunte de umor se cere neapărat. Dar toate aceste neîmpliniri se pot remedia pe parcurs, interpretul neavînd de acum încolo decît să sintetizeze şi să şlefuiască.

Cu o apreciabilă putere de interiorizare şi dezlănţuire se dovedeşte înzestrată Vivi Popescu (Ira), nostimă în gelozia ei furioasă şi feminină. Eugenia Laza o portretizează pe Galea: rigidă şi acră, frămîntată de dragoste, dar şi de egoism, în pragul întristător al unei îmbătrîniri timpurii; iar Eugenia Balaure, cu hazul ei recunoscut, este o ziaristă curioasă şi intimidată, nu prea isteaţă, dar activă şi pusă pe treabă. În restul distribuţiei, Ion Anghelescu-Moreni (Semionov), George Stilu (Felix), Mircea Cosma (Karţev), C. Drăgănescu (Vladik) îşi caracterizează cu mai multă sau mai puţină insistenţă personajele, dar mai ales fără prea mult relief, fără amănunte particulare distincte.

Cu noul său spectacol *104 pagini despre dragoste*, realizat cu o distribuţie aproape în întregime tînără — inclusiv regizorul —, teatrul din Ploieşti făgăduieşte o reală redresare a capacităţii sale artistice.

Ion Cazaban

Botoşani

• „ALERGĂTORUL ŞCHIOP" de Iosif Bîta *

Universul spiritual din ce în ce mai bogat al ţăranului de azi, noile, multiplele şi complexele înfăţişări pe care le ia, în etapa actuală, conflictul dintre vechea mentalitate individualistă şi noua conştiinţă socialistă, noile relaţii umane stabilite constituie un material de viaţă considerabil, plin de interes, încă nu deplin investigat de autorii noştri dramatici.

O încercare recentă de aducere în scenă a unor eroi-ţărani este piesa lui Iosif Bîta, debutant în dramaturgie — *Alergătorul*

* Regia: Ion Iacob. Scenografia: Vigh Istvan. Distribuţia: Elena Sterielescu (Buna); Dorina Păunescu (Lae); Dorina Alexe-Popescu (Petra); Ion Schimbischi (Ion Busa); Cezar Teodoru (Pavel); Sică Stănescu (Pătru); Stelian Preda (Simion).

www.cimec.ro

Elena Sterielescu (Buna) şi Ion Schimbischi (Ion Busa)

şchiop. Ceea ce urmăreşte să surprindă autorul în această piesă este efortul de depăşire a unui mod de a gîndi învechit, rutinier, în munca de conducere a unei cooperative agricole de producţie, în contradicţie cu cerinţele de modernizare în exploatarea acestui sector economic. Ion Busa, eroul central al piesei, fostul preşedinte al unei cooperative agricole, culcat pe laurii pe care i-a cîştigat fără prea multă trudă, a nesocotit părerile oamenilor, n-a fost receptiv la cerinţele de înnoire a metodelor de muncă, luîndu-şi ca deviză un adagiu bătrînesc: „rarul umple carul". Gospodăria pe care a condus-o a bătut de aceea pasul pe loc şi a fost lăsată în urmă. Pentru toate aceste păcate a fost criticat şi nevoit să lase locul altuia, mai vrednic, lui Pavel. Înverşunat, ar-

ţăgos ca un „ţap furios", fostul preşedinte s-a apucat de băutură; munca de brigadier ce i-a fost încredinţată, în urmă, n-a îndeplinit-o cum trebuie; a început să-şi bată soţia şi băiatul; a părăsit satul. Cuprins, însă, de păreri de rău, se întoarce după o vreme în sat, cu gustul amar al unei înfrîngeri şi cu dorinţa vagă de a pune din nou umărul la muncă. Cu acest eveniment începe, propriu-zis, desfăşurarea *pe scenă* a conflictului. Preistoria piesei — faptele care au declanşat conflictul — este, după cum se vede, ordonată pe o tramă puţin originală (preşedintele înfumurat, criticat, neîmpăcat cu critica), fără o încărcătură dramatică deosebit de nouă. Autorul foloseşte însă antecedentele eroului ca premisă, ca resort declanşator al interesului dramatic. Epilogul evenimentelor

www.cimec.ro

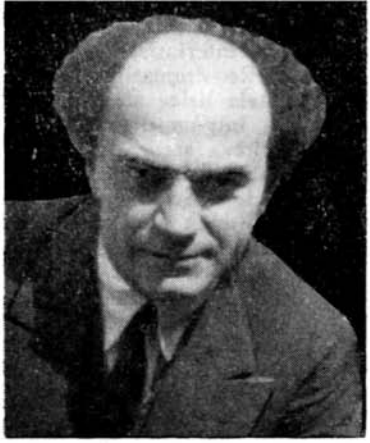
de care am vorbit i s-a arătat, pe bună dreptate, mai plin de forță revelatoare ; de aceea, el a încercat să-și concentreze atenția asupra mișcărilor sufletești ale lui Ion Busa, din momentul în care îl află în pragul înțelegerii greșelilor sale, în pragul hotărîrii de a se îndrepta. Iosif Bîta a intenționat, așadar, să urmărească și să ne prezinte o dramă a recuperării etice și sociale. Din păcate, n-a reușit decît parțial să dea relief psihologiei eroului său, caracterizat prea sumar, mai mult sub unghiul complexelor înfrîngerii sale și mai puțin sub acel al procesului transformării. Principalul oponent al lui Ion, în piesă, Pavel, noul președinte, apare și el unidimensionat, de o factură didacticistă, iar conflictul piesei, așezat doar pe umerii acestor două personaje, nu are suficientă forță dramatică, cu atît mai mult cu cît, în cea de-a doua parte a piesei, acțiunea se risipește pe coordonate lăturalnice, o anodină intrigă de dragoste luînd, în fond, locul problemei în discuție. Autorul a pierdut astfel pe drum (sau a ocolit) o dezbatere vie, directă, care ar fi putut, prin aducerea în scenă a unei tipologii mai bogate, să ilustreze, cu mijloace efectiv dramatice, mai pregnant, mai nuanțat, creșterea conștiinței socialiste a maselor, restructurările morale, pătrunderea lor de sensul noilor prefaceri, de simțul răspunderii și solidarității colective.

Regizorul spectacolului (Ion Iacob) a intenționat să imprime dezbaterii un ton grav, să pună accentul pe dezvoltarea psihologică a conflictului, să ridice tensiunea dramatică a piesei, să sublinieze momentele lirice. Rezultatele, din nefericire, nu au fost nici aici totdeauna pe măsura intențiilor. Uneori, acțiunea se desfășoară într-o tensiune oarecum artificială (o parte dintre interpreți sînt crispați, fac apel la un joc puțin interiorizat, care deposedează întîmplările dramatice de autenticitate). Momentele lirice ale piesei se realizează cîteodată într-un diapazon fals (sînt în spectacol cîteva scene de un patetism căutat, forțat). Tonul apropiat de retoric folosit de Ion Schimbischi (Ion Busa) este în dezacord cu caracterul piesei. De aceea, interpretul n-a izbutit să scoată pe deplin în relief procesul clarificării eroului. Cezar Teodoru, mai firesc, a fost mai aproape de rol în Pavel, mai convingător. O prezență discretă, Elena Sterielescu în Buna. Rolul Petrei, fiica lui Ion Busa, s-ar fi cerut, poate, construit pe alte coordonate decît pe cele ale jocului Dorinei Alexe Popescu : mai puțin aspră, cu mai multă candoare, mai nuanțat. Sică Stănescu în Pătru — fiul lui Pavel — joacă cam „în general". Stelian Preda (Sîmu) s-a străduit, cu bune rezultate, să confere consistență dramatică unui rol episodic, superficial realizat dramaturgic. Dorina Păunescu (Lae Busa) evocă, în cîteva momente mai bine realizate, farmecul și elanurile copilului care-și atestă bărbăția cu buletinul nou-nouț din buzunar și-și măsoară visurile cu studiul și munca pentru însușirea unei profesii.

Decorul (Vigh Istvan), sărac, nesugestiv, fără virtuți artistice. Costumele, convenționale, într-o paletă cromatică redusă. Lumina, inabil folosită, cu dese și nejustificate schimbări de intensitate, nu favorizează o bună vizionare a spectacolului.

Ilie Rusu

www.cimec.ro



Criticul de teatru N. D. COCEA

Gazetar mai presus de orice, consemnînd în pagini de ziare şi reviste actualitatea imediată sub toate aspectele ei, omul de carte şi de gust care a fost N. D. Cocea nu putea să nu-şi afirme o prezenţă egal de activă şi în fenomenul cultural al vremii lui. Romancier şi critic de artă, N. D. Cocea s-a dovedit — încă de la primele lui începuturi — un atent urmăritor al activităţii teatrale, un bun cunoscător al ei. Articolele scrise în diverse perioade în coloanele „Rampei", ale „Faclei", ale „Chemării" şi — după 23 August 1944 — în cele ale ziarului „Victoria", deşi ocazionale, sînt, din acest punct de vedere, edificatoare. În aceste publicaţii, al căror conducător era, problemele de teatru, e drept, nu ocupau un loc central; nu acelaşi lucru se poate spune despre cronicile lui din „Viaţa Românească" a anilor 1909 şi 1910. Într-adevăr, în paginile revistei ieşene, unde a fost adus de prietenul său Gr. Pişculescu — cum se numea, pe atunci, Gala Galaction —, N. D. Cocea a desfăşurat o activitate continuă de cronicar teatral.

Luate laolaltă, paginile din „Viaţa Românească", „Rampa", „Facla", „Chemarea", „Victoria" reprezintă mărturia vie a pasiunii lui N. D. Cocea pentru teatru, pasiune căreia, spre amurgul vieţii lui, a încercat să-i dea expresie în realizări de artă [1].

[1] Pomenind de realizările lui N. D. Cocea în domeniul teatrului, se cuvine amintit faptul că lui i se datoresc, între altele, şi traducerile unor piese de teatru, ca: *Seara cea mare* de Leopold Kempf, *Nevasta mută* de Anatole France, *Frigurile adolescenţei* de Jehan Bouvelet. N. D. Cocea n-a tradus însă decît lucrări dramatice care răspundeau convingerilor sale artistice şi vederilor lui filozofice şi cetăţeneşti. Astfel, drama *Seara cea mare*, tradusă încă în anii tinereţii, i-a vorbit lui N. D. Cocea — dincolo de limitele ei — prin patosul revoluţionar care o străbate. Acţiunea piesei se desfăşoară în Rusia din preajma revoluţiei

www.cimec.ro

Cronicile de teatru pe care le semnează cu regularitate în paginile revistei ieşene sînt pline de scînteietoare vervă, bogate în judicioase observaţii critice, şi au exercitat o influenţă pozitivă asupra desfăşurării vieţii noastre teatrale aflate, în cel de-al doilea deceniu al veacului, pe drumul lărgirii şi modernizării sale. În anii debutului lui N. D. Cocea, în mişcarea dramatică se petrece în adevăr un eveniment de o deosebită semnificaţie: porţile unui nou teatru de dramă şi comedie se deschideau în Capitală. E vorba de teatrul lui Al. Davila, dar şi de lupta care începea să se încingă în urma şi datorită inaugurării întreprinderii sale teatrale (în aparenţă, strict comercială), pentru o nouă orientare în problemele artistice şi de organizare a teatrului.

Apariţia lui N. D. Cocea în critica teatrală coincide deci cu momentul în care viaţa noastră teatrală, evoluînd sub semnul concepţiilor lui Davila şi al reformelor lui, cunoştea, ca să spunem aşa, o adevărată despărţire a apelor. Exponent al ideilor promovate de Antoine, cu al său „Teatru liber", Al. Davila se alătură acestei linii, promovînd-o împotriva celor care apărau linia emfazei academizante, împotriva adepţilor ei. Actorii — ca şi publicul — se împart la rîndul lor în două tabere. Mai mulţi actori cu audienţă la public părăsesc Teatrul Naţional, optînd pentru noua scenă. Printre aceştia se află Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Ion Manolescu. Al. Davila nu face decît să dea curs unor aspiraţii spre noi realizări actoriceşti. Pe vechea scenă, însă, rămîn actori de egală însemnătate, ca Petre Liciu, Const. Nottara, N. Soreanu, I. Brezeanu, V. Toneanu. Şi acest lucru arată că lupta nu va fi deloc uşoară.

În aceste condiţii, N. D. Cocea încearcă să desprindă raţiunea existenţei şi directiva noului teatru. Raţiunea de a fi a noului teatru, N. D. Cocea o vede în faptul că, la o populaţie de aproape 400 000 de locuitori, cîţi număra Bucureştiul în primul deceniu al acestui veac, s-ar fi cuvenit să existe chiar mai mult decît două teatre. Dar, mai presus de orice această raţiune de a fi a companiei Davila i se arată în tendinţa directorului ei de a împrospăta viaţa şi arta teatrului, de a marca reacţia firească împotriva spiritului rutinier în arta teatrului.

Este foarte adevărat că atît programul noului teatru, cît şi acela al Teatrului Naţional de sub conducerea lui Pompiliu Eliad aveau totuşi puncte comune. Şi într-unul şi în celălalt, piesele originale ocupau cam acelaşi loc: Davila înscrie în program două piese originale. Teatrul Naţional, trei. Dar, în timp ce Pompiliu Eliad, fără a neglija cu totul pe moderni, anunţa punerea în repetiţie a patru piese clasice — *Electra* de Sofocle, *Regele Lear* de Shakespeare, *Judecătorul din Zalameea* de Calderon de la Barca şi *Egmont* de Goethe —, Al. Davila punea un accent deosebit pe repertoriul contemporan lui, lăsînd astfel în umbră, fără a dispreţui nici el, dramaturgia clasică. Acest lucru arată — scrie N. D. Cocea — „calea pe care vor merge cele două teatre".

* * *

Odată stabilite coordonatele acestor activităţi teatrale, desfăşurate pe două planuri, uneori contradictorii, alteori suprapunîndu-se prin identitatea conţinutului, N. D.

---

din 1905. Vrînd în 1943 să reprezinte, la teatrul ei, piesa *Seara cea mare*, Dina Cocea s-a izbit de intransigenţa cenzurii: *Seara cea mare* nu a putut fi jucată.

De asemenea, *Amphitryon 38* a lui Jean Giraudoux, care tratează, prin intermediul unor personaje mitologice, probleme acute ale anilor din preajma celui de-al doilea război mondial, a justificat vibraţia puternică şi accentele lirice în care a tălmăcit-o. Este bine cunoscută tălmăcirea romanului „Thaïs", pe care N. D. Cocea a făcut-o în tinereţe. Înflăcărat admirator al lui Anatole France, N. D. Cocea a vrut să facă cunoscută şi creaţia dramatică a marelui scriitor progresist francez. Comedia *Nevasta mută*, de factură extrem de originală, şi accentele ei satirice, i-au prilejuit lui N. D. Cocea împlinirea acestei intenţii.

Frigurile adolescenţei — ultima dintre piesele traduse de N. D. Cocea — pare să fie, pentru scriitor, un prilej de a retrăi o clipă propria lui adolescenţă. Speranţele, naivitatea, cutezanţa tinerească, deznădejdea unui tînăr de 16 ani, iată ce, de bună seamă, l-a atras pe N. D. Cocea. Tema primei iubiri, cu inevitabilul cortegiu de iluzii şi dezamăgiri, era de natură să-l înflăcăreze într-atîta pe scriitorul sexagenar, încît textul nu mai are nimic din rigiditatea unei traduceri şi pare o lucrare originală a veşnicului tînăr care a fost N. D. Cocea.

N. D. Cocea este şi autorul unei piese. E vorba de *Canalia*, scrisă în vara anului 1943. Piesa a fost reprezentată pe scena Teatrului Nostru din Bucureşti, în ianuarie 1944. Cronicile au relevat caracterul original al operei, autorul menţinîndu-se, ca să spunem aşa, pe muchie de cuţit, pe linia de hotar a pamfletului şi satirei. Subiectul demască substanţa antiumană şi imorală a societăţii capitaliste. Dar calitatea piesei stă tocmai în felul cum autorul a ştiut să evite părţile scabroase, pe care subiectul le-ar fi prilejuit din plin, şi să descopere, în personajele sale descompuse, fărîma de umanitate pe care societatea capitalistă le-a silit să şi-o nege. Autorul toarnă în sufletul eroilor săi atîta tristeţe, amărăciune, deznădejde şi remuşcare, încît spectatorul nu poate să nu condamne societatea care dă naştere unor asemenea fiinţe. Piesa s-a jucat în regia lui Ion Şahighian, într-un număr apreciabil de spectacole.

www.cimec.ro

Cocea le va urmări, opunînd direcţia lui Al. Davila direcţiei lui Pompiliu Eliad, exagerînd, uneori peste măsură, meritele celui dintîi şi negînd sau diminuînd, adeseori fără temei, pe ale celui de-al doilea. Astfel, N. D. Cocea consideră că Pompiliu Eliad n-a fost deloc bine inspirat în alegerea pieselor moderne, ca, de pildă, *Cunoaşte-te,* o lucrare mediocră a lui Paul Hervieu, *Ideile doamnei Aubray* de Al. Dumas, care aduce pe scenă „o acţiune învechită", o intrigă banală, un dialog şovăitor, „iar din Ibsen, Pompiliu Eliad alege cea mai slabă piesă a marelui nordic — *Doamna Inger*" — de unde criticul deduce că directorul Teatrului Naţional „este mai mult profesor decît om de teatru", de vreme ce putea să aleagă oricare altă piesă — *Stîlpii societăţii, Hedda Gabler, Un duşman al poporului, Strigoii, Raţa sălbatică* — „dacă voia să joace neapărat Ibsen". În opoziţie, N. D. Cocea îl înfăţişează pe Al. Davila ca pe un om „care vrea teatru, teatru de efect, de pasiuni, de viaţă, teatru în toată puterea cuvîntului". În timp ce Pompiliu Eliad pune în fruntea programului *Electra* şi *Regele Lear,* Al. Davila alege pentru repertoriul său piese actuale ca, de pildă, drama lui Sudermann *Stane de piatră* sau *Doi cocoşi,* comedia lui Tristan Bernard.

Ca partizan al şcolii lui Davila, N. D. Cocea militează pentru atingerea unor obiective care au stat şi la baza teatrului lui Antoine. În primul rînd, democratizarea teatrului. Pe această linie, s-a străduit să polarizeze în jurul teatrului atenţia unui public tot mai larg. De aici, pentru cronicarul dramatic — şi nu numai pentru el — necesitatea, în condiţiile istorice date, în care iniţiativa statului era ca şi nulă, de a sprijini întemeierea şi dezvoltarea formaţiilor teatrale de iniţiativă particulară. Ca o consecinţă firească se impunea lupta pentru creşterea gustului artistic al publicului, obişnuit pînă atunci mai mult cu forme desuete: melodrame, comedii bufe, farse bazate pe efecte ieftine, rutiniere.

Poziţia lui N. D. Cocea, în sprijinirea noului stil — al teatrului liber — este însă atît de puternică, încît devine uneori exclusivistă, întunecîndu-i judecata dreaptă. Numai aşa ne putem explica de ce Const. Nottara îi apare doar ca un exponent al stilului emfatic şi declamatoriu, un actor „care geme atît de bine în Ştefan cel Mare din *Apus de soare* şi care va geme la fel în nenorocitul *Rege Lear*", şi de ce e atît de pornit împotriva lui Pompiliu Eliad, încît, chiar atunci cînd semnalează un succes obţinut pe scena Teatrului Naţional, nu pierde ocazia să strecoare, printre rînduri, o răutate: „Fie printr-o inspiraţie fericită — scria el, de pildă, după premiera spectacolului *Revizorul* de Gogol — fie printr-o greşeală bine venită de data aceasta, Pompiliu Eliad a ales o piesă bună"...

(În paranteză trebuie spus că acestui punct de vedere i s-a alăturat, cu egală însufleţire, însuşi Caragiale, care salută cu bucurie deschiderea noului teatru al lui Davila, opus celui oficial, pe care-l socotea opera cîtorva boieri, care „unii agiamii, picaţi proaspeţi de la Paris, alţii răscopţi pripit sub fierbinţeala zonei orientale — au crezut că a iubi culisele şi cabinele cabotinilor înseamnă a pricepe arta teatrală" şi care au organizat teatrul românesc în aşa fel încît „să-şi facă din el, ca din multe alte instituţii publice, o jucărie". I. L. Caragiale acordă aceeaşi preţuire, ca şi N. D. Cocea, calităţilor de om de teatru ale lui Al. Davila, atunci cînd, într-o scrisoare adresată „Noue Reviste Române", îl caracterizează „drept un bărbat perfect iniţiat într-o artă, alc cărei subtilităţi nu orice uşuratic sau îngîmfat, lipsit de cîntarul propriei sale valori, le poate bănui".)

* * *

De bună seamă, un obiect important în conducerea unui teatru este acela al structurii repertoriului, ţinîndu-se seama de necesitatea promovării, în primul rînd, a lucrărilor originale. În această privinţă, N. D. Cocea e intransigent: el sprijină numai operele valoroase, cele lipsite de valoare devin, constant, ţinta necruţătoarelor lui atacuri.

Astfel, reprezentarea piesei *Pămîntul* de Polizu-Micşunești îl face să regrete incapacitatea sa de cronicar „de a învălui adevărul într-un stil elegant, fluid, neprecis", regret atenuat imediat, pentru că, între cruzimea faţă de autor şi înşelarea publicului, N. D. Cocea declară că nu şovăie: el admiră eforturile supraomeneşti ale interpreţilor care „au încercat imposibilul ca să dea viaţă celor patru acte descusute, dezlînate, moarte". La *Sirena* de Z. Bîrsan — o cădere răsunătoare — „publicul, neobişnuit să-şi manifeste nemulţumirile, a rîs în momentele tragice". De aici, concluzia: „Este o imoralitate să perverteşti gustul publicului dîndu-i drept artă o operă proastă, sub cuvînt că trebuie să încurajăm operele naţionale..." E imoral — scrie N. D. Cocea — „să se încurajeze o producţie umflată de banalitate şi de lipsă de gîndire, ca *Urmările d-lui*

www.cimec.ro

Nicolau" sau „o temă de şcolar ca aceea a d-lui A. de Herz" (e vorba de *A doua înviere* — n. n.). Fulgerele cronicarului nu-l ocolesc, cînd e cazul, nici pe Davila, dar ele se îndreaptă, mai ales, asupra lui Pompiliu Eliad : „E o mare greşeală că piese copilăreşti pot fi jucate pe prima noastră scenă. E o greşeală faţă de autori, cărora li se strecoară în suflet un grăunte de orgoliu, care îi va împiedica mai tîrziu să-şi admită slăbiciuni şi defecte ; e o greşeală şi faţă de actori, care sînt supuşi la o adevărată tortură ca să scoată efecte de scenă din neantul unor dialoguri lipsite de viaţă şi de gîndire ; e o greşeală şi mai mare faţă de public şi faţă de literatura noastră originală".

N. D. Cocea pune, totodată, un accent deosebit asupra fondului social al lucrărilor. Izvorul inspiraţiei îl vede numai în viaţă. Problema moralităţii sau imoralităţii unei anumite literaturi intră şi ea în cercetările lui critice. Piesa lui de Flers şi Caillavet, *Măgarul lui Buridan,* reprezentată pe scena teatrului Davila e, de pildă, ilustrativă în această privinţă. Lucrării lui de Flers şi Caillavet — povestea eternului triunghi, a cărui originalitate consta în faptul că cele două laturi sînt, de data aceasta, două amante şi nu doi amanţi — N. D. Cocea îi refuză pînă şi calitatea de piesă de teatru, socotind-o o însăilare a „trei acte imposibile, absurde, care desfid orice calcul şi orice logică". „Este imoral — conchide N. D. Cocea — să joci o piesă care depravează gustul estetic al poporului".

N. D. Cocea stăruie, în acelaşi timp, şi cu aceeaşi intransigenţă, asupra valorii artistice a pieselor criticate, asupra felului cum s-a făcut alegerea lor în repertoriu. După ce îşi îndreaptă în mod deosebit atenţia asupra conţinutului, el se opreşte asupra limbii, atunci cînd este vorba de o piesă originală, asupra calităţii tălmăcirii, cînd în discuţie este o piesă străină. Traducerea unei piese i s-a părut, de pildă, atît de proastă, încît numai interpretarea măiastră a actorilor „ne-a făcut să uităm greşelile de limbă".

Cît priveşte problemele actoriceşti şi ale regiei, el militează de asemenea pentru o interpretare strîns legată de viaţă, împotriva şcolii efectelor exterioare, declamatorii, emfatice, ridicol solemne. Nu-i scapă, în judecarea interpretării, nici un amănunt. Din acest punct de vedere, cronicile teatrale ale lui N. D. Cocea privesc spectacolul ca pe o operă de artă unitară, în care baza o constituie textul.

Forţa de sugestie a cronicilor lui N. D. Cocea constă în felul lapidar, sintetic, al formulării judecăţii de valoare. Astfel, amintind că, la deschiderea teatrului său, Al. Davila a trecut de 50 de ani, N. D. Cocea ţine să spună că „la vîrsta aceasta, la care românul se pregăteşte să iasă la pensie, la care scriitorii nu mai scriu, oamenii de ştiinţă nu mai citesc, actorii nu mai joacă sau joacă aşa cum se juca acum douăzeci de ani, Al. Davila abia începe să pună în serviciul teatrului o activitate febrilă, o putere de voinţă neînvinsă şi o înţelegere a artei dramatice care fac din d-sa nu numai un autor desăvîrşit, dar şi un novator în toată puterea cuvîntului". Despre *Revizorul* lui Gogol, N. D. Cocea spune că „îşi are valoarea ei satirică şi acum, nu numai în Rusia, dar şi în multe alte ţări, printre care e bine să numărăm şi dulcea noastră ţară"...

Francisque Sarcey spune undeva că şi felul cum povesteşte subiectul piesei îl califică pe criticul de teatru. Redarea conţinutului pieselor şi, implicit, a construcţiei lor este pentru N. D. Cocea un minunat prilej de a face, şi pe această cale, o intervenţie critică. Sînt vrednice de observat concizia naraţiunii, caracterizarea neaşteptată a unei situaţii, formulările menite să închidă în cîteva cuvinte întreaga intrigă. *Stane de piatră,* piesa lui H. Sudermann, este povestită în cîteva rînduri : „Pietrarul Biegler a stat cinci ani în puşcărie pentru omucidere. Ca să nu fie ucis, ucide el. Îşi ispăşeşte crima în temniţă, dar, liberat, vede cum uşile i se închid. În duşmănia generală, însă, o singură privire se apleacă asupra lui : Laura — o femeie care, părăsită, cu un copil, ea care a greşit, vine în sprijinul celui care a greşit şi el. Ea îi dă cuvîntul care să aline, care-i va da puteri de viaţă după ce-l va salva de la moarte". Subiectul *Portofoliului* de Octave Mirbeau, povestit de N. D. Cocea, ia caracterul unui adevărat rechizitoriu adresat societăţii, iar conţinutul piesei *Lulu* de Bertolazzi — „trei acte de glume şi rîs uşor ...trei acte rupte de viaţa obişnuită" — este redat prin creionarea eroinei principale. Cronica făcută piesei *Chinul* ar putea fi socotită un model de felul cum, prin simpla narare a subiectului, poate fi nimicit, odată cu lucrarea, şi autorul ei.

www.cimec.ro

„*Chinul* este — în povestirea lui N. D. Cocea — povestea unui fiu de nebun care, ajuns medic, află că nebunia se transmite din generație în generație. Ideea fixă a nebuniei — iată chinul care culminează cu vestita scenă a revolverului, cînd află că mama lui nu l-a făcut cu tatăl său, ci cu altul, de data aceasta adulterul dovedindu-se salvator. O piesă ce amintește *Strigoii* de Ibsen — dar Florescu nu e Ibsen!"

N. D. Cocea, necruțător în dezvăluirea păcatelor ce stăteau în calea dezvoltării teatrului românesc, mușcător ori de cîte ori apar manifestări socotite potrivnice acestei dezvoltări, punînd accente în care recunoaștem lesne pamfletarul, are numai cuvinte de laudă pentru interpreții de talent, pentru eforturile depuse de actori — în piese foarte bune, bune, sau numai merituoase, ca și în piese în care truda lor se dovedește zadarnică. Realizările unor actori, pe atunci tineri, și care au format mai tîrziu mîndria teatrului românesc, au fost însemnate cu îndreptățitele lui elogii, intuind marile perspective ce li se deschideau. Tony Bulandra este apreciat pentru felul cum știe să fie „elegant și persuasiv"; Lucia Sturdza îl face să regrete o nedreaptă apreciere din trecut, cînd își dă seama de perfecția la care a ajuns în înțelegerea și adîncirea rolurilor.

* * *

Publicul și problema gustului publicului îl preocupau îndeaproape pe N. D. Cocea. Pe acest public, reprezentînd, pe vremea cronicilor sale, în marea lui majoritate, o burghezie care nu caută să strălucească decît prin ostentație vestimentară, N. D. Cocea îl vede așa cum era: „ignorant, nedisciplinat, snob". „În timp ce — scrie el — pe scenă actorii se muncesc să dea viață unui text muncit, spectatorii își schimbă impresiile, își urmează conversațiile începute la bufet și, mai presus de toate, tușesc, tușesc cu o neobosită și imperturbabilă constanță. Capitolul tusei este un capitol unic și eminamente național... Precum în miezul nopții, cîntecul celui dintîi cocoș trezește toți cocoșii mahalalei, tot astfel, din toate colțurile sălilor noastre de spectacol, răspund zece, douăzeci de inși, tușind în cor, pe toate tonurile și pe toate glasurile".

El militează pentru un public larg, pentru un teatru izvorît din viață și, prin aceasta, atrăgînd spre el masele largi. Acesta e temeiul care-l îndeamnă să salute deschiderea porților unui nou teatru și să dorească sporirea formațiilor teatrale.

Bogdan Varvara

www.cimec.ro

Răsfoind
VECHI REVISTE DE TEATRU ROMÂNEȘTI

Există o bogată moștenire critică, foarte puțin cercetată, un mare număr de reviste vechi românești de teatru nerăsfoite măcar, numeroase articole, interviuri, reportaje, informații teatrale răspîndite în presa culturală de odinioară — care, împreună, ar putea furniza material pentru un remarcabil corpus de documente privind mișcarea teatrală din țara noastră în cei o sută cincizeci de ani cîți se împlinesc, în curînd, de la prima reprezentație în limba română.

Produc aici numai cîteva asemenea date, culese mai mult sau mai puțin întîmplător, simple sugestii fugitive pentru o eventuală explorare mai profundă a istoriei criticii și, implicit, a istoriei vieții teatrale, nu din curiozitate arhivistică, ci din punctul de vedere al actualității.

În „Teatrul", „revistă artistică, literară, sportivă", Anul I, nr. 1, 1 iulie 1914, articolul *Repertoriul original* de Ion C. Bacalbașa. Autorul cere cu stăruință și argumente o selecție mai riguroasă în materie de repertoriu străin, promovat pe scenele românești, solicită o atenție concentrată în jurul piesei autohtone. Atenție lucidă și concretă, nu bunăvoințl declarate sub semnul filantropiei : „azi autorii noștri dramatici nu au nevoie, de fapt, de indulgența publicului ci de dreptatea direcțiilor teatrelor", care îi cheamă dar nu-i joacă, sau, dacă-i joacă, n-o fac cu consecvență și convingere.

După cum se vede, problematica repertoriului are și ea o anume tradiție...

Cînd aveau și criticii dramatici o Asociație : „La agapa Asociației criticilor dramatici care a avut loc în Capitală s-a pronunțat și rezultatul premiilor pe anul curent" ; „unul din premii (II), în valoare de 5000 lei, s-a decernat domnului Gib I. Mihăescu pentru drama *Pavilionul cu umbre*" („Teatrul", revistă bilunară de format mic, editată la Cluj, nr. 5 din 30 noiembrie 1926).

În schimb, „Comisiunea însărcinată cu distribuirea premiului instituit de Societatea Autorilor Dramatici Români (a existat și o asemenea societate — n. n.) pentru comedii într-un act face cunoscut că nici una din lucrările prezentate nu îndeplinește condițiunile cerute și că, în consecință, premiul nu s-a acordat." („Rampa", cotidian de teatru, literatură, muzică, cinema, 20 iunie 1938.)

www.cimec.ro

Concursul „Vasile Alecsandri" de azi are deci strămoşi. Există aşadar şi o tradiţie a preocupării pentru piesa scurtă, cultivată azi cu rezultate variabile, dar intens, de unele teatre profesioniste, la Radioteleviziune şi de Casa centrală a creaţiei populare.

Ce gîndea Garabet Ibrăileanu, în calitatea sa de cronicar teatral, despre un Teatru Naţional: „La 15 octombrie s-a deschis stagiunea cu piesa lui Alecsandri *Ovidiu*. «Deschiderea stagiunii» a urmat şi a doua zi cu *Fîntîna Blanduziei* în matineu şi reluarea lui *Ovidiu* seara. E în tradiţie ca stagiunea să se deschidă cu o piesă naţională şi, dacă se poate, patriotică. Ideea nu e rea, căci teatrul e o şcoală, iar teatrul ieşean fiind «naţional» el trebuie să fie şi o şcoală de patriotism." (Articolul „În loc de cronică teatrală" — în „Viaţa Românească", revistă literară şi ştiinţifică, Anul X, nr. 7, 8 şi 9, iulie, august şi septembrie 1915.)

Opinia exprimată acum o jumătate de veac nu are nimic inactual. Atîta doar că azi valabilitatea ei se răsfrînge asupra tuturor scenelor.

Despre un teatru nou, neoficial dar şi necomercial, întemeiat în Bucureşti sub conducerea lui George Mihail Zamfirescu, cu denumirea *Treisprezece şi unu*, a scris un articol călduros de salut foarte tînărul critic literar şi de artă plastică Eugen Ionescu, mai tîrziu el însuşi om de teatru, dramaturg. „Nu ştiu dacă va fi găsit drumul bun — spunea articolul printre altele. Ştiu că este căutat; şi aceasta este condiţia necesară ca să fie găsit... Despre teatrul acesta... se va putea vorbi... fiindcă va fi în timp."

Cea mai importantă coordonată a activităţii noii companii criticul o vedea a fi credinţa membrilor ei într-un public nou, popular. şi faptul că artiştii şi animatorul doreau să se adreseze direct acestui public, atît prin repertoriu, cît şi prin factura spectacolelor („România literară" din 17 decembrie 1932).

„Teatrul", „revistă de Teatru şi Artă", Director Soare Z. Soare, Bucureşti, Anul I, nr. 1, 1923. Prefaţa subtilă şi cu consideraţii culturale vaste a lui Hugo von Hoffmanstahl la piesa *Prometeu* de Victor Eftimiu, editată în limba germană la Insel-Verlag (Leipzig). Poetul străin recunoaşte şi subliniază cu admiraţie zborul larg al inspiraţiei poetului român, punctul de vedere specific al acestuia în tratarea mitului antic, valoarea poetică a scrierii. În acest fel el îşi expune şi motivele care l-au determinat să-şi asume responsabilitatea traducerii piesei. (Şi o observaţie făcută cu fină intuiţie: „Natura a dăruit lui Eftimiu ceea ce nu poate lipsi poetului de teatru: e actor — cel puţin actor interior".)

„Teatrul", bilunar, fără subtitlu, Bucureşti, nr. 1, a apărut la 8 septembrie 1905. După cinci numere şi-a încetat apariţia. Publicaţia de campanie împotriva lui Alexandru Davila, director al Teatrului Naţional şi totodată (aşa cere legea) director general al teatrelor. Fiecare articol, cronică, reportaj, notă erau scrise numai şi numai împotriva lui Davila, acuzat de cele mai monstruoase abjecţii, brutalităţi, malversaţiuni, incultură, incompetenţă, chiar şi crime. Campania era îndreptată nu numai împotriva lui, ci şi a membrilor familiei, rudelor, prietenilor. Titlurile erau de genul: „Banditismul de la Teatru", „D. Davila bate uşierul", „Să plece!" etc.

Foarte puţine semnături, probabil şi acelea pseudonime. Nici măcar numele responsabilului pe manşetă. Un singur nume ţine să strălucească pe acest morman de gunoi: C. A. Ionescu-CAION. „E un cabotin — îl califică mizerabilul publicist pe reputatul regizor şi autor — iar ca el sînt cu sutele."

Revista a dispărut fără să-şi atingă scopul. Davila, nu.

O informaţie interesantă despre un fapt mai puţin cunoscut, în „Scena" din 8 septembrie 1918: drama lui I. L. Caragiale, *Năpasta*, a avut cea dintîi premieră internaţională la Magdeburg, pe scena „Victoria Theater" (august 1918). Traducerea în limba germană era semnată de Mite Kremnitz.

www.cimec.ro

„Teatrul“ (din Cluj), nr. 1, marți 29 septembrie 1925, publică lista completă a membrilor trupei Teatrului Național; printre ei, Ioan Stănescu-Papa, N. Neamțu-Ottonel, Ștefan Braborescu, V. Vasilescu, Al. Ionescu-Ghibericon, Nicu Dumitriu, Olimpia Bîrsan, Aura Fotino, Nunuța Hodoș. Directori de scenă Zaharia Bîrsan și V. (Sică) Alexandrescu.

În repertoriul stagiunii 1926/1927 se anunță: *Răzvan și Vidra, Frămîntări* (de Mircea Ștefănescu), *Școala femeilor, Puterea întunericului, Manechinul sentimental* (de Ion Minulescu), *Dansul morții* (Strindberg), *Iudith și Holofern* (Hebbel), *Electra, Căsătoria, Mult zgomot pentru nimic, Othello, Jocul morții și al iubirii* (de Romain Rolland, o piesă foarte frumoasă care de atunci nu s-a mai jucat nicăieri la noi), *Nebuniile amoroase* de Regnad, *Hoții, Fiecare cum se vede* de Pirandello, *Evantaiul* (Robert de Flers și Caillavet). Erau trecute, evident, în această lungă listă, și reluările; după cum se poate vedea din colecția revistei (care se vindea și ca program al Teatrului Național), nu toate premierele anunțate au fost și reprezentate. Dar ponderea hotărîtoare în planul artistic al teatrului o aveau comediile, dramele și tragediile *serioase, de prestigiu.*

Un mare articol al lui Liviu Rebreanu (în „Teatrul“ din București, nr. 2, august 1914): *Scrisoare către un actor trist.* Tema articolului: îndatoririle criticii teatrale față de actor. Rebreanu își declara insatisfacția totală față de felul cum se alcătuiesc cronicile teatrale în presa timpului și condamna reducerea cronicii dramatice la o cronică literară. El vedea în cronica spectacolelor o fișă obiectivă de istoria teatrului, o posibilitate de a se transmite viitorului informații asupra elementului cel mai perisabil din actul teatral, jocul actorului. „Noul sau viitorul critic — își exprima nădejdea scriitorul — va trebui să înțeleagă mai bine deosebirea dintre literatura scenei și aceea a cărții. O lucrare de mare valoare literară poate fi foarte bună pentru a fi recitată sau reprezentată într-un fel și poate să nu fie bună a fi jucată în alt fel. Sau: nu e totdeauna important ca teatrul să fie *literar*“.

Pamflet dezlănțuit al lui Mihail Sebastian (Spectacole de vară) — în „Viața Românească“, 1939, nr. 8, august: „Nici unul din spectacolele de teatru ale acestei stagiuni de vară nu merită și desigur nici nu așteaptă onoarea unei cronici. Din momentul în care teatrele încep să joace «în aer liber», directori, actori și autori se consideră în mod automat liberați de orice îndatorire artistică. S-ar zice că bunul simț, ca să nu mai vorbim de simțul critic, e o facultate care nu se poate exercita decît cu plafonul închis Sub cerul descoperit, teatrul românesc face un salt înapoi de cel puțin jumătate de veac și se întoarce cu cele mai grosolane metode de repertoriu și de joc. Afișe mari răspîndesc în toată Capitala titluri triviale, cărora le lipsește uneori și singura scuză, de a avea haz. Caut în cele cîteva istorii de teatru pe care le avem (D. C. Ollănescu, Teodor Burada...) și nu găsesc nimic care să întreacă în grosolănie sau în stupiditate întrebarea zilnic imprimată cu litere enorme, pe toate zidurile: *«Ai cui sînt pantalonii?»* Cît despre felul în care se joacă acest repertoriu de vară, el recurge la tot ce e mai violent, mai forțat, și mai lipsit de scrupule în arsenalul actorian de comedie. Tumbe, piedici, bîlbîieli, grimase — nimic nu e prea mult sau prea dezonorant pentru a obține rîsul publicului.“

...Moravuri de altădată!

Valentin Silvestru

www.cimec.ro

Actori și roluri

● GEORGE CONSTANTIN: UN INTERPRET AL PATOSULUI LUCID

Pe scenele bucureștene, George Constantin este și „marele Roșca" de platină din **Oricît ar părea de ciudat,** și Sinești – „una dintre cele mai infernale canalii" (după cum îl denunță un alt personaj din **Jocul ielelor**)–, și contradictoriul Manole, „omul care și-a pierdut omenia".

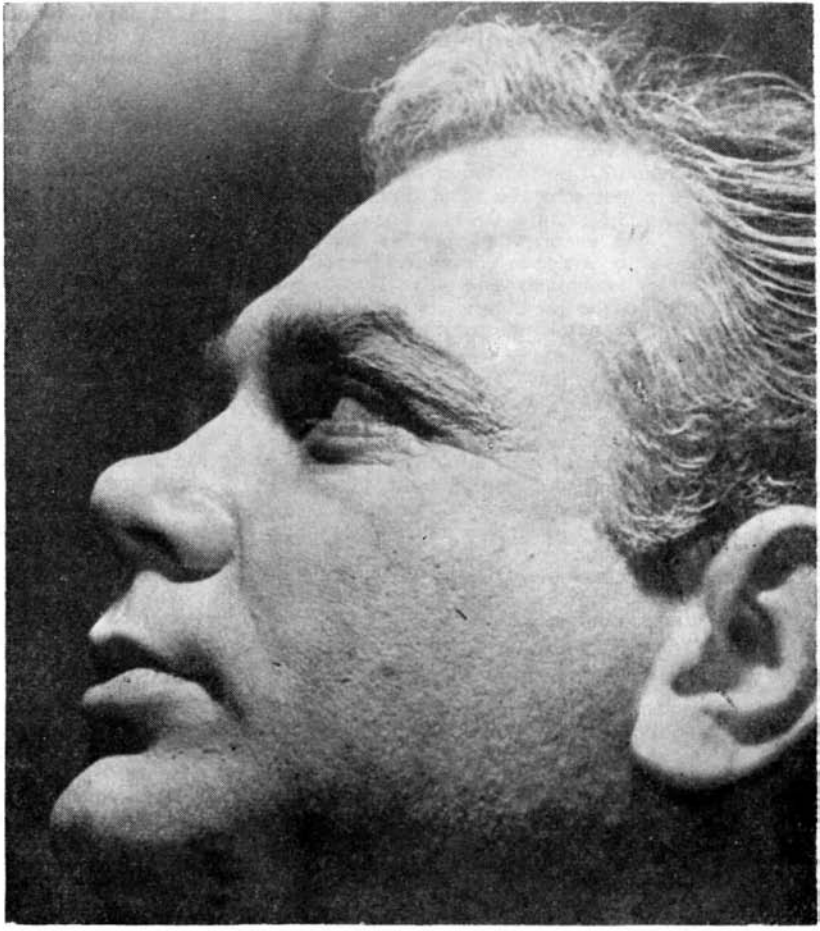
Și de-a lungul peliculelor se întîlnesc la el personaje la fel de opuse : un șef al Siguranței (**Procesul alb**) și un om dintr-o bucată, un tînăr geolog din zilele noastre (**La porțile pămîntului**).

În ultimii ani, a fost la confluența tuturor vîrstelor istoriei, iar meridianele vechilor continente s-au topit, au curs și s-au întîlnit în el : auritul patrician roman (**Antoniu și Cleopatra**) și rusul strivit sub secolul trecut (**Frații Karamazov**), războinicul stupid din Franța feudală (**Ciocîrlia**) și scăpărătorul intelectual comunist al contemporaneității noastre (**Steaua polară**), profesorul britanic al epocii reginei Victoria (**Pygmalion**) și profesorașul polonez derutat de orizonturile largi ale victoriei împotriva fascismului (**Prima zi de libertate**), cel mai tîrziu luptător pentru gloria republicii lui San Marco (**Act venețian**) și unul dintre luptătorii pentru ideile zilelor noastre (**Oricît ar părea de ciudat**). Poate l-ați văzut și la televiziune excelînd în **Doisprezece oameni furioși.** Bineînțeles că mulți colegi de-ai lui au interpretat și ei roluri foarte diferite, dar puțini au reușit să-și facă anii atît de denși în **creații** diferite.

Eminescu scria că „dacă repertoriul este sufletul unui teatru, actorii sînt trupul lui". În George Constantin, ca trup, s-au perindat suflete mult deosebite. L-au ajutat esențial și l-au format prin faptul că toate aveau o aceeași caracteristică : text bun, consistent. El s-a format la școala marelui repertoriu.

O altă caracteristică a partiturilor sale a fost preponderența pieselor românești. Deși fluctuante ca valoare, ele

www.cimec.ro



l-au implantat autentic **aici** şi **azi,** deschizîndu-i astfel accesul spre oriunde şi oricînd (nu e un paradox).

A beneficiat de sprijinul a trei oameni care au contribuit hotărîtor la plămădirea lui artistică : primul a fost Vlad Mugur, care i-a fost profesor la Institut, şi care apoi l-a luat cu sine, la Teatrul Armatei, călăuzindu-i primii paşi pe scena profesionistă. Paşii următori i-a făcut sub grija atentă a lui George Vraca. Marele artist l-a preţuit şi nu pierdea nici un prilej să i-o dovedească. Iar maturizarea pe coordonatele teatrului modern i-a adus-o colaborarea cu Radu Penciulescu.

Cel mai mult a beneficiat de sprijinul unui al patrulea om : George Constantin. George Constantin e cel care l-a smuls pe George Constantin dintr-o anumită apatie a unei anumite perioade din cariera sa. El i-a descleştat maxilarele şi l-a reînvăţat să vorbească atunci cînd vorbirea îi devenise ininteligibilă ca hîrîiturile unui aparat de radio. El i-a lovit cu încăpăţînare maniera care ameninţa să i se cocoaţe în spate acum cîţiva ani. El şi-a dat voie să fie el însuşi, adică să facă teatru aşa cum simţea el, nu cum o cereau canoanele.

De aceea, el îşi îngăduie să practice un teatru patetic după ce o prea în-

www.cimec.ro

delungată epocă de patetism prost compromisese însăşi noţiunea. Patetismul lui e de aleasă calitate, e strict determinat de raţiune şi se consumă interior, nu e o salvare traducînd vidul lăuntric în sforăituri de herghelie. Vi-l amintiţi vorbind despre Spinozza în **Act venetian ?** Dar în **Steaua polară** – despre „omul care şi-a făcut datoria" ? De aceea, îşi ia faţă de text libertatea de a-l ritma uneori vădit, pînă la cantabil, ca pe-o melopee devenită (împotriva legilor melopeei) energică. Textul devine poezie, iar autorul îşi recîştigă părăginitul nobil titlu de poet dramatic.

De aceea, el, cu ochii mici şi cu trup mătăhălos, pretimpuriu încovoiat, îşi permite să joace eroi. Şi îi joacă strălucit.

E foarte apreciat şi de public, şi de cei din breaslă, pentru că e în consonanţă cu timpul, exprimîndu-l. În epoca noastră ritmată, poetică, patetică – el e asemeni. În făptura lui deloc olimpiană, aduce cu el ceva eroic, de un eroism omenesc, democratic. La asta concură faptul că-l simţi plin de o forţă uriaşă, dar nedezlănţuită, o energie mai mult potenţială decît cinetică, aptă să covîrşească numai prin prezenţă ; iar odată răbufnită, nu se epuizează, ci renaşte din ea însăşi, ca un perpetuum-mobile din gînd, nervi şi muşchi. Izbucnirile lui Nicolae Roşca – în primele două acte din **Oricît ar părea de ciudat** – sînt semnificative. Forţa lui nu are nimic din forţa neagră a eroilor romantici, damnaţi, ci e pozitivă ; o simţi că distruge ca să construiască.

Actorul conferă unora din eroii lui un fel de moliciune greoaie în care simţi că pîndeşte energia. Par plictisiţi, marivegetali : îi bănuieşti în fapt concentraţi în ei înşişi, ferindu-se să se consume inutil şi perpetuu în exterior. În schimb, în momentele de tensiune...

Stilul de joc îi e foarte modern, în priză directă atît cu publicul cît şi cu partenerii. E o plăcere să-l urmăreşti cît de exact şi de suplu se determină cu Ion Marinescu în **Oricît ar părea de ciudat** sau cu Ionescu-Gion în **Jocul ielelor.** Nu trişează nici cînd vorbeşte, nici cînd tace. Are o artă precisă a suspansului, cît şi a unui adevăr intens, pe care nu-l dezvăluie pînă la capăt în replică. Cînd Blaga spune : „Mai mult decît dezvoltarea unui cîntec, poetul trebuie să se priceapă la suspendarea lui" – parcă s-ar referi şi la George Constantin.

Îmi place să-l ascult cum – cu vocea lui gîfîită – se fugăreşte armonios cu Marinescu–Horia Drăgan, prin diferite game cromatice. Sau cum, în scena cu Leopoldina Bălănuţă–Maria Sineşti **(Jocul ielelor),** reabilitează marile note în falset, ca şi izbucnirea explozivă. Mi-l amintesc atunci cînd l-am cunoscut prima oară, acum vreo cincisprezece ani : juca **Tînăra gardă** într-o trupă de amatori a U.T.M.-ului – era strungar la I.C.A.R. şi visa să intre în Institut...

Şi pentru că în ţara noastră visele sînt realizabile, după patru ani de strungărie, muncitorul fiu de muncitor a făcut patru ani de Institut şi a ajuns unde a ajuns.

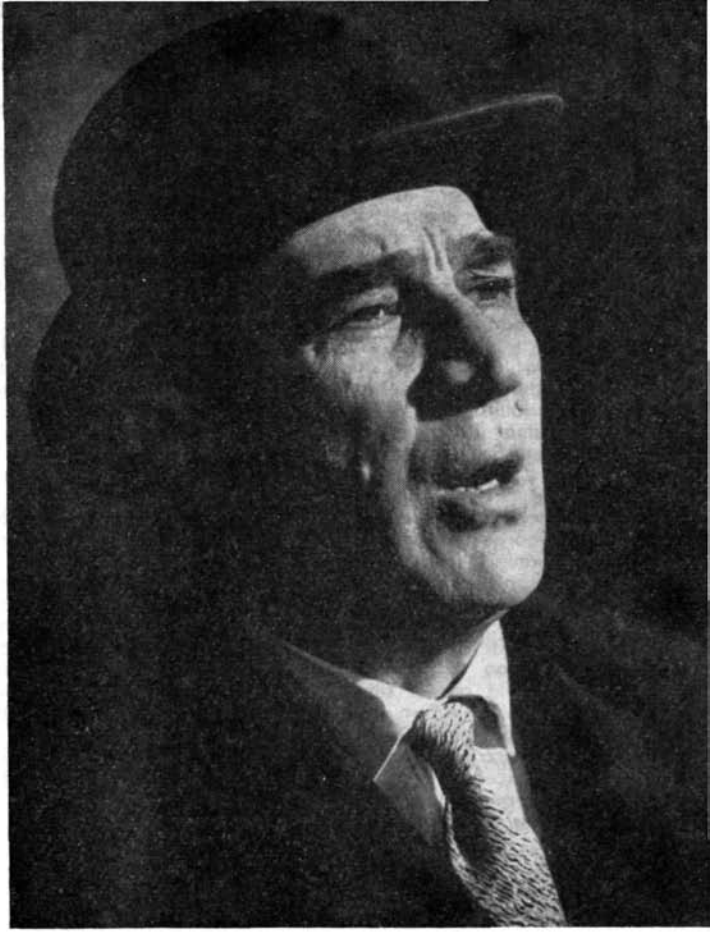
Dacă va şti să nu-şi stîrnească împotriva lui însuşi excelentele elemente de măiestrie pe care le-a deprins, dacă va şti să-şi supravieţuiască succeselor, sînt convins că va ocupa un loc temeinic în evoluţia teatrului nostru.

Mihai Dimiu

● GEORGE MĂRUTZĂ : ELEGANŢA ACTORULUI CULT

Acum nouăsprezece ani, în 1946, George Mărutză era distribuit la Teatrul Municipal într-o comedie de Fodor László, **Joc de societate.** Rolul : un fel de gigolo, naiv, copilăros, puţin „tîmpit" – spun comentatorii vremii. Şi iată-l fotografiat într-o scenă din spectacol ; zîmbetul actorului este maliţios, privirea străpunge, răscolitoare. Cronicarul ziarului „Rampa" sublinia atunci trăsăturile virile şi aerul inteligent ale lui George Mărutză, pronunţîndu-se aşa :

www.cimec.ro



„atrage prin inteligența cu care joacă – chiar roluri nepotrivite". Într-adevăr, nimic mai nepotrivit pentru George Mărutză decît un rol de asemenea factură. Și, într-adevăr, nimic mai deosebit pentru un actor decît talentul de a captiva chiar în asemenea circumstanțe. Constatarea de atunci ne oferă, concis și caracteristic, particularitatea dominantă a jocului lui George Mărutză : detașarea. Și cele mai proaspete impresii, culese acum, cu prilejul celor mai deosebite confruntări ale actorului cu personajul scenic – Jonathan Jeremiah Peachum în **Opera de trei parale** de Bertolt Brecht, Sir Arthur Draper în **Zoo sau Asasinul filantrop** de Vercors – confirmă această particularitate. George Mărutză nu va fi nici o clipă, niciodată, prizonierul personajului scenic, ci dimpotrivă, el îl va domina întotdeauna, cu superioritatea intelectuală a celui care-i scrutează gîndurile, care-i discerne necruțător acțiunile. Să ne reamintim două momente aparent neînsemnate, dar esențiale pentru ilustrarea celor afirmate aici, din spectacolele sale recente. Lui Jonathan Jeremiah Peachum i se pun cătușele, în actul trei al **Operei de trei parale,** și pentru cîteva clipe se

www.cimec.ro

pare că soarta personajului este astfel pecetluită. George Mărutză nu-i trădează lui Peachum intențiile, nu ni le trădează nici nouă, pentru că îl vedem într-adevăr pe Peachum tresărind, pentru că îi simțim realmente tulburarea, pentru că liniștea și siguranța pe care le manifestă apoi, într-o asemenea situație decisivă, nu sînt expresia unor idei pe care le are, ci a unor idei pe care le caută. Pe fața lui se citesc controversele raționamentelor, în ochii lui fulgeră ingeniozitatea minții. Altfel spus, personajul întruchipat de George Mărutză ne relevă aici mai mult decît gîndirea propriu-zisă, dialectica gîndirii. Trasat în linii viguroase, ferme, profilul lui Peachum se conturează cu o rigurozitate exemplară. Interpretul îi atribuie forța și luciditatea necesare nu numai descrierii exacte, dar mai ales detașării, obiectivării față de personaj și destinele acestuia, cu o mobilitate pe cît de simplă pe atît de profundă. Modul în care se îmbină în jocul lui George Mărutză aceste trăsături ne determină să-l considerăm — ca să fim în spiritul piesei — interpretul brechtian prin excelență.

Sir Arthur Draper, judecătorul neobișnuitei dileme dezbătute de Vercors în **Zoo sau Asasinul filantrop** ascultă, ascultă pur și simplu două acte și jumătate neobișnuitele depoziții ale martorilor aduși la acest proces, unde se încearcă o delimitare a noțiunii de om de aceea de animal. Sir Arthur Draper, în spectacolul teatrului din Ploiești, trebuie să domine scena prin prezența sa impunătoare în spatele impunătoarei mese prezidențiale care ocupă fundalul. Sir Arthur Draper este însă George Mărutză și n-are nimic impunător: judecătorul pare, dimpotrivă, stingherit de rolul care i se atribuie, de locul ce i se oferă, de poziția ce i se impune. Se urcă acolo parcă neavînd încotro, pronunță formula de deschidere a ședinței scuzîndu-se oarecum, se așază covîrșit de dificultatea răspunderii pe care o prevede. Și ascultă. Atenția spectatorului este atrasă, firește, de cele ce se petrec jos, în „incintă"; dar privirile se opresc din ce în ce mai des asupra reacțiilor spontane ale aceluia de sus, sir Arthur Draper, care pecetluiește cu un gest, cu un rictus, cu un zîmbet, o atitudine și o părere față de cele dezbătute. Din ce în ce mai captivat, personajul lui George Mărutză se angajează, tacit, în dezbatere. Ceea ce ne sugerase, fulgerător, în scena din **Opera de trei parale** ne insinuează aci minuțios, răbdător și simplu, fără nici o izbucnire ostentativă. Știința și satisfacția de a gîndi constituie expresia reală a jocului lui George Mărutză și-i explică detașarea, întotdeauna rodnică, față de personajul scenic. Asta împrumută personajelor sale o autoritate tăioasă, o distincție calmă, sau o melancolie surescitată, sau o tristețe sumbră, o ironie subtilă ca a judecătorului, sau amară ca a lui Peachum. Asta dă rafinament și savoare replicilor. Asta exprimă eleganța actorului cult.

C. P.

www.cimec.ro

BICENTENARUL TEATRULUI NAȚIONAL POLONEZ

Începuturile teatrului polonez datează din Evul Mediu și etapele dezvoltării sale nu diferă de acelea ale altor țări europene. Mistere, trupe de saltimbanci, teatre de curte ale Renașterii și barocului, piese montate în colegiile iezuite, divertismente ale unei aristocrații blazate. care se joacă de-a păstorii și păstorițele.

Un nou și original capitol al istoriei acestui teatru se deschide însă în seara de 19 noiembrie 1765, odată cu inaugurarea Teatrului Național (Narodowy) din Varșovia. Pînă atunci, teatrul polonez fusese un teatru cu public limitat la suita monarhului sau a marilor seniori, la familia și clientela mecenaților sau la elevii iezuiților. Înființarea Teatrului Național marchează începutul teatrului public. Limba franceză a curților și latina bisericii cedează aici locul limbii poloneze. Și deviza „arta în slujba națiunii", Teatrul Narodowy o va purta gravată pe frontispiciul său de-a lungul întregii sale existențe de două secole.

Slujirea națiunii n-a dus însă niciodată la o izolare de celelalte culturi. Dimpotrivă, pe afișele Teatrului Național, numele lui Shakespeare, Molière, Victor Hugo, Schiller, Calderon, Hauptmann au alternat cu acelea ale lui Ibsen, Cehov, Thornton Wilder, Sartre, Pogodin și O'Neill. La Varșovia a avut loc, în 1910, premiera mondială a *Nunții lui Figaro*, și tot acolo, în 1932, dar în altă sală, premiera mondială a *Căruței cu mere* de Bernard Shaw, fără a mai aminti de numeroasele piese contemporane ale repertoriului universal, care au văzut pentru prima oară lumina rampei tot în capitala Poloniei.

Predestinat prin chiar numele său să fie un teatru oficial, academic, Teatrul Național din Varșovia n-a alunecat însă niciodată pe panta unei maiestuoase rigidități. El a constituit întotdeauna un strălucit exemplu și o bogată sursă de inspirație pentru întreaga mișcare teatrală a țării. Pe scena sa au jucat cei mai mari actori ai Poloniei: Helena Modrzejewska, Alojzi Zolkowski, Boleslaw Leszczynski, Kazimierz Kaminski, Juliusz Osterwa, Aleksander Zelworowicz, Stefan Jaracz. Și tot pe această scenă și-a desfășurat măiestria și marele regizor Leon Schiller.

Cu deosebire, arta scenografică a fost cultivată în teatrul polonez, și ea, se poate spune, îi dă unul din tonurile dominant caracteristice. Omul de teatru Witold Filler mărturisește: „Printre premierele teatrelor din Varșovia se întîmplă uneori ca un spectacol să fie mai puțin pus la punct pe plan actoricesc, să fie neunitar din unghiul de vedere al concepției regizorale; dar aproape că nu există reprezentație care să nu fie precis definită pe tărîm scenografic." Lucrul îi apare explicabil. Atenția acordată valorilor, ambianței și forței sugestive a scenei a fost în teatrul polonez de mult statornicită, și a rămas statornică, de la pictorul și cunoscutul dramaturg Stanislaw Wyspianski — a cărui activitate artistică se desfășoară în epoca începutului de secol, a reformelor lui Appia și Craig — pînă azi. Soluțiilor spațiale ale acelor reformatori, Wyspianski le opunea propria sa concepție decorativă, inspirată din coloristica și arhitectonica artei populare polone. Arta scenografică modernă, trecută prin filtrul stilizării, învăluită în formele manierei secesiunii, se păstra astfel îmbibată de spirit polonez, mai ales în aspectul ei ornamental,

www.cimec.ro

în gama culorilor, care prelua farmecul vitrajelor de bisericuțe sătești, al costumului țărănesc, al peisajului din împrejurimile Cracoviei. Fără a se bucura de urmași fideli (excepție face, în generația mai veche, Karol Frycz), viziunea artistică a lui Wyspianski a dat în schimb scenografiei ca atare un prestigiu pe care continuatorii lui și contemporanii s-au simțit datori nu numai să-l păstreze, dar și să-l dezvolte. Fostul șef de catedră la Facultatea de scenografie a Academiei de arte frumoase din Varșovia, Daszewski (promotor al scenografiei polone dintre cele două războaie, alături de Wincenty Drabik, entuziast al feeriei coloristice, și de Andrzej Pronászko, adept al liniilor constructiviste și al sugestiei simbolice), poate fi în acest sens socotit, în contemporaneitate, drept creator al așa-numitei școli varșoviene. Din această școală face parte o întreagă pleiadă de tineri, a căror artă structurată pe principiile realismului își îngăduie o varietate de stiluri fără limite. Notăm printre aceștia mai cu seamă pe: Jan Kosinski, de la Teatrul Dramatic din Varșovia, pentru sobrietatea și forța de condensare a simbolurilor, pentru severitatea în alegerea culorilor și orînduirea liniilor; pe Roskowska, pentru înclinația spre divertismentul coloristic impresionist; pe Stzrelecki, pentru căutările lui, dar și pentru disponibilitatea lui la o strînsă colaborare cu regizorii de seamă ai Teatrului Național din Varșovia.

Nu putem trece cu vederea faptul că școala varșoviană nu este o linie singulară în scenografia poloneză, că ea se desfășoară într-o permanentă confruntare cu activitatea scenografilor cracovieni, patronată cîndva de Karol Frycz, iar astăzi de Andrzej Stopka, maestru în stilizarea populară, reînnoitor al tradiției teatrului medieval plebeian. Grupul de la Cracovia se arată mai receptiv la încercările ce se fac în arta scenografică pe plan mondial. Recunoaștem astfel în creația lui Josef Szajn și Tadeusz Kantor (de la „Teatr Ludowy" din Nowa Huta), cei doi artiști care dau tonul în mișcarea cracoviană, urme ale tașismului, adeziune la viziunile picturale îngrămădite, la jocul coloristic metaforic și al planurilor-metafore.

Preocupările și direcția căutărilor scenografiei poloneze sînt însă vizibil subordonate căutărilor generale în teatrul actual polonez, al cărui repertoriu, reprezentat pe cele o sută și cîteva zeci de scene, este vast, cuprinzînd, în afară de dramaturgia clasică poloneză și mondială, lucrările celor mai diverse orientări ale dramaturgiei contemporane: de la Kruczkowski la Mrozek și Rozewicz, de la Brecht și Dürrenmatt la Ionescu și Albee; de la Pogodin și Sartre la Montherlant și Pinter.

Aniversarea a 200 de ani de la inaugurarea impresionantului monument de cultură care este edificiul Teatrului Național din Varșovia a coincis — la 19 noiembrie 1965 — cu inaugurarea unui alt centru al artei scenice, Teatrul Mare din Varșovia, destinat spectacolelor de operă și balet. La festivitățile prilejuite de aceste două mari evenimente artistice au participat, pe lîngă cele mai reprezentative personalități ale culturii și artei polone, numeroși invitați de peste hotare. Delegația română a fost alcătuită din acad. Zaharia Stancu, directorul Teatrului Național „I. L. Caragiale", artistul poporului Sică Alexandrescu, prim-regizor al aceleiași instituții, Elena Deleanu, directoarea Teatrului Muncitoresc C.F.R., Eugen Giurgiu, director adjunct al Teatrului de Operă și Balet, Vasile Tomescu, redactor șef al revistei „Muzica", și semnatarul acestor rînduri.

Primii spectatori ai Teatrului Mare au fost, în seara de 18 noiembrie, muncitorii care au lucrat timp de zece ani la construcția clădirii, la amenajarea interioarelor, precum și la utilarea scenei. Spectacolul în cadrul căruia s-a reprezentat baletul „Twardowski" de Ludomir Rozycki, cu aceeași distribuție ca la spectacolul de gală, a fost precedat de transferarea solemnă a cheilor simbolice ale teatrului, ministrului culturii și artelor, Lucjan Motjka, și directorului Teatrului Mare, Zdbislaw Sierpinski. Totodată, ministrul culturii și artelor și ministrul construcțiilor, Marian Olewinski, au înmînat înalte distincții de stat unui număr de 47 de constructori ai Teatrului Mare.

În dimineața zilei de 19 noiembrie, la intersecția străzilor Krolewska și Marszalkowska, pe locul în care acum 200 de ani a fost ridicată clădirea Teatrului Național, președintele Consiliului Național al orașului Varșovia, Janusz Zarzycki, a dezvelit o piatră comemorativă. Inscripția de pe această piatră precizează: „Pe acest loc s-a ridicat clădirea în care, la îndemnul regelui Stanislaw Augustus, Teatrul Național și-a început activitatea la 19 noiembrie 1765."

Principalele festivități oficiale, prilejuite de bicentenarul scenei naționale poloneze și de inaugurarea Teatrului Mare, s-au desfășurat în ziua de 19 noiembrie, la amiază.

În holul principal al Teatrului Mare, am fost întîmpinați de o inscripție menționînd că: „Varșovia a clădit acest teatru în cursul anilor 1825—1833. Constructia a fost proiectată de arhitectul Antonio Corazzi. Teatrul, distrus în cursul anilor 1939—1945 de ocupanții hitleriști, a fost ridicat din ruine, grație devotamentului întregii națiuni și Fondului social de reconstrucție a Capitalei. Noul aspect al Teatrului Mare a fost pro-

www.cimec.ro

iectat de arhitectul Bohdan Pniewski. Teatrul a fost inaugurat la 19 noiembrie 1965, pentru a sluji cauzei naționale și artei".

Această placă a fost dezvelită de ministrul apărării naționale, mareșalul Marian Spychalski, care — în calitate de arhitect — este președinte de onoare al Asociației arhitecților polonezi și al Fondului social al reconstrucțiilor Capitalei.

Apoi, ministrul culturii și artelor a tăiat panglica în culori naționale care bara accesul la scara de onoare și primii invitați au putut pătrunde în sala teatrului.

În cadrul concertului solemn care a urmat s-au executat lucrări ale lui Karol Korpinski, compozitor din secolul XIX, care a fost timp îndelungat director al Teatrului Mare din Varșovia, ale lui Stanislaw Moniuszko, creatorul operei naționale poloneze, ca și ale lui Karol Szymanowski, marele compozitor al perioadei dintre cele două războaie. Și-au dat concursul orchestra și corul Teatrului Mare, sub conducerea dirijorilor Zdislaw Gorzynski și Mieczyslaw Mierzejewski, precum și soliștii Hanna Rumowska, Bohdan Paprocki, Edmund Kossowski și Marek Dabrowski. În continuare, am ascultat orchestra simfonică a Filarmonicii naționale din Varșovia, sub conducerea lui Witold Rowicki.

Acest program muzical a fost completat cu extrase din „Cronica Teatrului Național" de Wojcieck Boguslawski și din memoriile regizorului Leon Schiller, citite de actori ai Teatrului Național.

Concertul a fost precedat de un discurs al președintelui Uniunii scriitorilor polonezi, poetul, prozatorul și dramaturgul Jaroslaw Iwaszkiewicz.

După concert, a avut loc deschiderea muzeului teatral situat în clădirea Teatrului Mare. Deși Polonia a suferit în cursul ultimelor două războaie mondiale, și mai ales al celui din urmă, pierderi ireparabile, organizatorii acestui muzeu au izbutit să adune o mare cantitate de documente privitoare la istoria teatrului polonez.

Seara, Teatrul Național a oferit un spectacol jubiliar cu „Kordian" de Julius Slowacki — una din operele cele mai remarcabile ale romantismului polonez, în regia și decorurile lui Kazimierz Dejmek. Rolul titular a fost interpretat de Ignacy Gogolwski.

Teatrele din întreaga Polonie au participat la aceste festivități cu o serie de premiere de gală. Sărbătorindu-și totodată și a 90-a aniversare a propriei sale înființări, Teatrul „Polski" din Poznan a prezentat, la 16 noiembrie, o piesă a lui Jan Kasprowicz, intitulată *Marcholt*. Teatrul „St. Jaracz" din Olsztin a prezentat piesa *Horsztinski* de Julius Slowacki, iar Teatrul din Torun, piesa *Declinul demonilor* de R. Brandstätter.

Institutul de artă al Academiei de științe poloneze a consacrat bicentenarului Teatrului Național o sesiune științifică, avînd ca temă mișcarea teatrală poloneză din secolul luminilor. La lucrări au participat atît istorici polonezi, cît și numeroși oameni de știință străini.

Dintre numeroasele volume tipărite de editurile poloneze, cu ocazia jubileului Teatrului Național, menționăm : „Cronica Teatrului Național" de Wokciech Bogoslawski, ca și primul manual polonez de interpretare teatrală, „Mimika", datorat aceluiași „părinte al teatrului polonez", și al cărui manuscris a fost de-abia recent descoperit de cercetătorii Institutului de teatru. Un somptuos album închinat Teatrului Mare a fost elaborat de Jozef Kanski.

Niki Atanasiu

artist al poporului,
prim-secretar al A.T.M

www.cimec.ro

Scenă din spectacol

Ulvi Uráz în rolul Cherryl Sandman

CELEBRUL 702 de Al. Mirodan la Istanbul

Pe scena Teatrului „Küçük Sahne" din Istanbul se reprezintă comedia lui Al. Mirodan „Celebrul 702", în versiunea turcă a regizorului Zihni Küçümen — elev al lui Planchon.

Spectacolul s-a bucurat de o călduroasă primire. Iată cîteva spicuiri din cronicile teatrale apărute cu acest prilej:

Ziarul „Ses"

„E o satiră socială plină de umor, care ne face însă să gîndim despre condiția umană".

Ziarul „Son Havadis"

„Cea mai lungă agonie din lume este agonia lui Cherryl Sandman".

Ziarul „Dunya"

„Mirodan îi arată spectatorului o lume care cumpără conștiințe, morală, onestitate și care se joacă cu sentimentele, fără nici un scrupul. Piesa e reprezentată cu finețe, datorită directorului de scenă Küçümen și lui Ulvi Uraz, care interpretează rolul lui Sandman."

www.cimec.ro

PUNCTE DE REPER ÎN PEISAJUL TEATRULUI OCCIDENTAL

Urmărind coloanele unor reviste teatrale din Occident, întrezărim azi un peisaj cu totul diferit față de ultimul deceniu teatral, perioadă inclusă în studiile criticilor de specialitate în capitolul „triumfului teatrului absurdului". În urmă cu aproximativ zece ani, la Paris, într-o sală mică de 80 de locuri, un oarecare autor Eugen Ionescu, cu un oarecare regizor Nicolas Bataille, declanșau bătălia *Scaunelor, Lecției* și a *Cîntăreței chele,* lansînd prin aceste antipiese — și prin altele care au urmat —, scrise de discipoli mai mult sau mai puțin importanți, o campanie acerbă împotriva Tradiției, Bulevardului, un protest contra rețetei de ultimă oră a filmului american — „sex și violență" ; în urmă cu zece ani, John Osborne, primul „tînăr furios", bătea la porțile teatrelor din West-End, căutînd o scenă care să-i primească „mînia" ; pe alte planuri, în urmă cu cincisprezece ani, compania lui Giorgio Strehler deschidea, la Milano, o breșă în citadela tradiționalismului, a clericalismului și rigidei cenzuri oficiale. Deși fenomenul teatral se contura încă de pe atunci plin de contradicții, problemele la ordinea zilei se impuneau aproape unilateral în paginile presei, ani de-a rîndul, ca fiind ale „teatrului absurdului", „teatrului de avangardă", iar „teatrul furioșilor" a fost salutat cu amuzamentul destinat de obicei excentricităților trecătoare.

La finele anului 1965, problemele se prezintă cu un alt indice de greutate. După ce a scris *Rinocerii* și *Regele moare,* Eugen Ionescu a intrat, cu ultima sa piesă — *Foamea și setea,* sub arcadele Comediei Franceze. Copilul teribil al teatrului de avangardă pășește așadar în Panteonul consacrărilor clasice ale Thaliei. John Osborne, deși și-a deplasat „mîniile" spre direcții mai puțin limpezi, este totuși un influent autor și producător de filme și favoritul nr. 1 al criticii dramatice de prestigiu.

Sondînd terenul — mai ales în mișcarea teatrală de azi din Franța și Italia —, observăm că, sintetizate în formule lapidare, preocupările curente ale oamenilor de teatru de acolo urmăresc soluțiile la problemele așa-numitei descentralizări [1], constituirea formațiilor artistice populare, educarea publicului, apropierea maselor largi de teatru și stimularea lor către o viață intelectuală activă. Aceste preocupări se desfășoară în condiții dure, într-o atmosferă tensionată de nemulțumiri față de o stare existentă și revendicări ale animatorilor dornici să obțină premisele necesare desfășurării unei autentice munci de creație. Ni se par semnifcative în acest sens. cuvintele mărturisite chiar în pagiinle revistei noastre de Albert Botbol, directorul Universității Teatrului Națiunilor, care constata cu amărăciune că înafara Parisului „Franța, din punct de vedere teatral, este un mic deșert cultural... Acele cîteva Case de Cultură sînt «rîndunici» disparate și puține, care n-au fost în stare să aducă primăvara". Solicitînd „subvenționarea culturii de către stat" ca mijloc de apărare împotriva asaltului comerțului pseudoartistic, același om de

[1] În limbajul criticii dramatice respective, „descentralizarea" pretinde o spargere a cercului parizian teatral subvenționat și o răspîndire multiplă a unor asemenea instituții teatrale pe tot întinsul Franței.

www.cimec.ro

teatru remarca cifra infimă a teatrelor subvenționate în raport cu puzderia scenelor particulare. Așadar, asemenea preocupări majore, cu tendințe vădit și ferm progresiste, sînt reflexul unui climat spiritual agitat. Ele se afirmă, ciocnindu-se, nu fără violență, de multiple și obstinate poziții ce se refuză înnoirilor substanțiale ; de vechi formule de organizare a teatrului (sălile de comerț teatral printre altele), ce nu vor să abandoneze privilegiul unui prestigiu crepuscular, oglindind în fond un moment crucial de luptă între „cele două culturi" din Occident.

„VOCAȚIA POLITICĂ A TEATRULUI"

La sfîrșitul lunii octombrie 1965, la Florența a avut loc o întîlnire „europeană" a oamenilor de teatru. Pe ordinea de zi, problema teatrelor subvenționate „stabile" și „populare". Dincolo de trepte diferite de dezvoltare, proprii fiecărei țări, majoritatea problemelor s-au arătat aceleași pentru Franța și Italia.

În editorialul „Vocația politică a teatrului", publicația „Il Contemporaneo" (numărul pe septembrie 1965) — precedînd colocviul de la Florența — pretindea imperios reorganizarea celulelor teatrale, în funcție de necesitățile dezvoltării și trezirii conștiinței politice a maselor. Ceea ce preconiza Piscator încă în 1920, la Berlin — „un teatru — instrument politic de propagandă și revoluție" —, deziderатul unui teatru popular, cerut cu patos încă de Copeau, în numele „unificării și regenerării teatrului", afirmarea misiunii educative, cucerirea maselor largi de spectatori prin cultură, le regăsim astăzi ca indicatoare programatice în activitatea noilor formații permanente ale așa-numitelor „teatre populare" ce înfloresc în Franța și Italia

Se pare că, după patru decenii de criză, remarcă revista italiană, teatrul italian cunoaște azi un reviriment. Prin *criză* se înțeleg cele două decenii de dictatură fascistă și alte două decenii postbelice de presiune a cenzurii clericale ; prin *reviriment,* cucerirea unui public infinit mai mare decît tradiționalele elite din vîrful piramidei sociale. Faptul că, în această stagiune, aproape fiecare teatru „stabil" a atins cu ușurință numărul de 15.000 de abonați permanenți, faptul că la Roma s-a inaugurat primul teatru Stabile Central, că la Milano, Florența, Torino, Genova se înregistrează prezența reconfortantă a unor largi mase de spectatori îndeamnă presa teatrală, și îndeosebi critica, să constate că „foamea de teatru" a publicului, după care tînjea cîndva Peter Brook, e reală și că, din fericire, numitele colective teatrale au găsit hrana necesară pentru a i-o oferi. Problema de importanță majoră pe agenda pozițiilor înaintate ale teatrului occidental (Franța—Italia) este așadar, azi, educarea politică prin teatru a maselor largi. Criticii și regizorii nu se sfiesc, ba dimpotrivă se mîndresc cu această funcție politică a teatrului, angajîndu-se să lupte pe cele mai complexe căi împotriva ignoranței și apolitismului spectatorilor.

În Franța, în centrele din est și nord, în trupele ce gravitează în jurul Caselor de Cultură, găsim nuclee de teatru pasionate, ce s-au devotat scenei, considerînd-o, la fel, mijloc de cultură și educație, cu funcții creatoare și activizatoare. Și aici se operează necontenit o muncă asiduă, pentru a forma și crește un public larg, fără „elită", oferindu-i valori reale ce nu au nimic comun cu „industria distracțiilor". Conceptul de *teatru popular* cîntărește greu în activitatea acestor celule dramatice și e considerat de o seamă întreagă de critici ca fenomenul de primă importanță, cel mai caracteristic vieții teatrale franceze de azi. Într-un foarte interesant și documentat articol publicat în revista „Il Contemporaneo" [1], Bernard Dort, criticul teatral de la „Nouvel Observateur", analizează cîteva din problemele stringente născute din descentralizare — actul cultural care a dat naștere și impuls celor opt centre dramatice și celor nouă trupe permanente din Franța, „rîndunicile" la care se referea și Albert Botbol ; el schițează perspectivele reale ale acestei mișcări teatrale, ce va constitui — după părerea sa — viitorul teatrului francez.

REPERTORIUL : A AFIRMA SAU A NEGA, A CELEBRA SAU A CONTESTA

Neîndoios că, prin repertoriu, aceste teatre se exprimă și-și impun distincta personalitate. Titlurile înscrise pe afișele lor au o orientare programatică : dramaturgia originală, difuzarea clasicilor, cuprinderea pieselor contemporane angajate în lupta deschisă

[1] „Il Contemporaneo", Bernard Dort, „Alibi borghese o conscienze critica", nr. 11, 1965.

www.cimec.ro

dintre umanism și antiumanism. În aceste centre s-au născut tinerii scriitori francezi Armand Gatti și Roger Planchon, ale căror piese *(Viața imaginară a gunoierului Auguste Géai, Șura* și *Peștele negru)* aduc un accent nou, inedit, de problematică socială complexă, total diferit de temele și formulele proaspetelor piese bulevardiere ale Parisului. În aceste centre se joacă dramaturgia lui Sean O'Casey, a lui Gorki, mult Brecht — piesele sale din perioade diferite, de la *În jungla orașelor*, la *Șvejk în cel de-al doilea război mondial* se bucură de o triumfală primire la public. Shakespeare e nelipsit de pe afișe, ca și Molière. Cehov are, de asemenea, o mare audiență, iar dintre clasicii moderni, Claudel și Giraudoux.

Care este repertoriul Teatrului Național Popular? *Iluzia comică* de Corneille, jucată de Comedia Franceză în secolul trecut, *Wallenstein* de Schiller, piesă care pune problema puterii și ascensiunii politice, piesa nouă *Cîntec public în fața a două scaune electrice* de Armand Gatti și *Nebuna din Chaillot* de Giraudoux. Interesant ni se pare comentariul criticului Gilles Sandier la acest din urmă spectacol: „Văzîndu-i (pe protagoniști — n.n.), aproape ajungi să crezi că Giraudoux a lansat înainte de a muri un mare mesaj revoluționar împotriva Banului." Concepția regizorală transpare cu semnificație din acest citat!

În teatrul italian descoperim o bătălie laborioasă și perseverentă pentru reevaluarea clasicilor: de la Machiavelli, Ruzante și Alfieri pînă la scriitori obscuri din ultima jumătate a secolului XIX, care au abordat teme sociale. De asemenea, aceeași predilecție marcată a animatorilor pentru motivele brechtiene, ale căror comandamente politice se integrează armonios în programul estetic al respectivelor teatre; în teatrele „Stabile" mai găsim și preluarea organică a experiențelor scenice reprezentative ale secolului nostru: Meyerhold, Brecht, Piscator și Maiakovski. Aceste — la vremea lor — îndrăznețe formule de limbaj scenic, create de mari artiști sensibili la funcția socială activă a artei, se arată ca o necesitate organică pentru trupele „populare", ce speră ca sămînța teatrului revoluționar să rodească pe solul scenei lor. În această mișcare de „politizare" vădită a teatrului italian, o preocupare deosebită se acordă dramaturgiei originale. Dezbaterea de la Florența a arătat că piesa originală se complace într-o lungă criză, din care încă nu a ieșit. Subliniindu-se avansul regizorilor față de scriitori, concluziile au pledat pentru depășirea impasului, pentru conjugarea tuturor eforturilor, în vederea redresării acestei „cenușărese" a teatrului italian (și nu numai italian).

DEVIZA LUI JEAN VILAR

Prospectînd repertoriul acestor centre dramatice, descoperim ca linie directoare formularea unui punct de vedere contemporan în artă. Așa cum spune Giuliano Scabia, tînăr poet, autorul unei piese actuale, ce se reprezintă la Teatrul Stabile din Genova, „teatrul trebuie să creeze o comunitate nouă, să construiască un spațiu unic, pe coordonatele căruia să se întîlnească spectatorul cu autorul și actorul". Acordînd scenei funcția vechii *agora* la greci, Giuliano Scabia pledează pentru un teatru contemporan, „un teatru a cărui valabilitate și validitate să fie asigurate în măsura în care el exprimă ideile proprii nouă tuturor. Un teatru care să pună miturile și deprinderile europeanului mijlociu sub semnul întrebării, un teatru care să smulgă măștile individualismului de pe chipurile semenilor noștri". Ca și confrații săi scriitori și regizori, Giuliano Scabia solicită un teatru popular, teatru pentru toți, teatru în serviciul obștii. De aci rezultă multiplele încercări de interpretare contemporană a clasicilor, montarea lor în scopul proclamării și relevării unor adevăruri ce frămîntă spectatorii și lumea de azi. Considerînd că regizorii nu trebuie să se lase intimidați de textele clasice, ci să le utilizeze pentru a *„provoca"* spectatorii, Bernard Dort spune: „avem nevoie azi de un *Revizor* la nivelul reprezentației create de Meyerhold, de un *Coriolan* la nivelul montării de la Berliner Ensemble. Avem nevoie de montări care să se slujească de textul literar pentru a afirma idei revoluționare." Brecht, care este foarte iubit de aceste teatre populare înnoitoare, e preluat nu numai pentru dramaturgia sa, ci și pentru concepțiile sale estetice. Formularea sa: „Teatrul bun este cel care divide spectatorii și nu cel care îi unește" a fost îmbrățișată din plin de animatorii centrelor dramatice. De aici, predilecția pentru piesele-document, urmașele de azi ale primelor Lehrstücke și Zeitstücke brechtiene, opțiunea pentru acei scriitori contemporani care, dincolo de imperfecțiile formei, au ceva important de spus. Pentru aceste teatre, repertoriul este un adevărat caiet de sarcini ideologice și culturale. Ele au înscris pe steagul lor artistic deviza lui Jean Vilar, moștenită

www.cimec.ro

de la Antoine : „teatrul în serviciul publicului", „teatrul, difuzor de cultură". Mărturisirea lui Vilar : „a face teatru înseamnă a pune în slujba majorității, și în primul rînd a celor mai puțin favorizați, pîinea și sarea cunoștințelor" a devenit o profesiune de credință comună, atît Centrului de Est din Strasburg, cît și celui Dramatic din Nord, trupelor din Alpi sau din Parisul de Est (T.E.P.).

Planchon a înțeles însă că alegerea repertoriului nu este singurul factor determinant în formularea crezului estetic. Hotărîtoare, după părerea sa, sînt *punerea în scenă* și raporturile ce se stabilesc ulterior între operă și public, între succesiunea de opere (un titlu precede și se conjugă deliberat și programatic cu altul) și public. Limbajul scenic comportă însă o aprinsă controversă și deschide un capitol aparte. Dar, înainte de a ne opri asupra diverselor formule stilistice ce se înfruntă sau se confruntă, semnalăm două atitudini hotărîtoare în fața actului în sine de tălmăcire scenică : „celebrare" sau „contestare". Înțelegînd prin *celebrare* un teatru impersonal, reverențios și într-un anume sens muzeistic, și prin *contestare* un teatru care afirmă negînd false valori, și care neagă afirmînd noi crezuri și convingeri.

CLASICII NE RĂSPUND LA ÎNTREBĂRI !

Deplina autenticitate a acestor manifestări de artă pretinde continuitatea reprezentării marilor clasici — punte concretă ce permite publicului să se apropie de cultura și tradițiile civilizațiilor premergătoare. Niciodată clasicii n-au fost atît de mult jucați ca în ultimul an, la Paris și în întreaga Franță. Se pare că niciodată publicul occidental n-a simțit o nevoie mai acută de a-i asocia pe străbunicii, bunicii și părinții teatrului (Euripide, Aristofan, Racine, Corneille, Voltaire, Bernard Shaw și Cehov) la existența lui cotidiană, copleșindu-i cu problemele sale, întinerindu-i sau nu, îmbrățișîndu-i sau cîteodată trădîndu-i, dar întotdeauna cu absolvirea că au făcut-o din dorința de a-i sluji pe clasici și a se sluji de ei. Sub un titlu ce nu excelează prin originalitate — „Clasicii, contemporanii noștri" —, André Camp relatează, în „Avantscène" [1], entuziasmul cu care au fost primite, în ultimele stagiuni, *Britannicus* și *Andromaca*, la Comedia Franceză, *Thebaida* — prima piesă a lui Racine —, la Théâtre de France, *Troienele* de Euripide, în adaptarea lui Jean Paul Sartre, la T.N.P., și *Perșii* de Eschil, la Televiziunea franceză. De altfel, datorită televiziunii, tragedia clasică și-a cucerit un public imens : după părerea iubitorilor de statistică, reprezentarea *Andromacăi* a atins, prin apariția ei pe micul ecran, de zece ori mai mulți spectatori decît și-a cîștigat piesa în cei exact 300 de ani scurși de la premiera ei (1666). „Repertoriul clasic nu mai este apanajul exclusiv al Teatrelor Naționale, a căror misiune esențială este tocmai cea de a-i conserva, ci realitatea cea mai pregnantă a ultimei stagiuni. Clasicii au intrat pe bulevard." În micile teatre pariziene, risipite pe malul drept sau stîng al Senei, spectatorii vin să aplaude pe Jean Claude Drouhot în *Mizantropul* lui Molière și pe Fernand Raynaud în *Burghezul gentilom*. Fără îndoială că Molière, și în special comediile sale, suportă mai bine „aceste cure de întinerire" decît tragedia, adică Corneille și Racine. Dar — după părerea criticilor — deși „specia tragedienilor s-a stins azi în Franța", nimic nu este mai iubit de public decît tragedia. De aceea, Georges Wilson, directorul T.N.P., a adus ca pe o noutate mult comentată de presă, la ultimul Festival din Avignon, *Iluzia comică* de Corneille. Criticul Paul-Louis Mignon consideră că „montarea acestei opere atît de rar jucate are valoarea unui adevărat manifest programatic, impus de către T.N.P. teatrului francez de azi". Profesiune de credință pentru clasici face și Jacques Fabbri : „Îl iubesc pe Shakespeare.

[1] Nr. 342 — 1965

Pozițiile care se înfruntă în teatrul francez și italian se reflectă și în coloanele presei. Iată cîteva titluri pline de semnificații : „De ce această criză a teatrului ?" se întreabă „Le Figaro Littéraire" anunțînd că teatrul „L'Ambigu" trage un semnal de alarmă ; „Teatrul particular pe marginea prăpastiei" — „Vieux Colombier este amenințat cu moartea! — „Am isprăvit, las locul meu băcănilor de pe Bulevard", exclamă actrița Madeleine Robinson. Alte glasuri prestigioase apără „Dramaturgia și teatrul popular" (Giorgio Strehler, „Il Contemporaneo" ; „Clasicii, contemporanii noștri", André Camp. „Avantscène").

www.cimec.ro

LA COLERE DE MADELEINE ROBINSON

C'EST FINI, JE LAISSE LA PLA... AUX ÉPICIERS DU...

ARTS loisirs

L'HEBDOMADAIRE COMPLET DE LA VIE CULTURELLE

LE THEATRE DOIT RETOURNER A L'ECOLE

La crise du théâtre ? Vous voulez me faire rire !

LE FIGARO LITTERAIRE

APRÈS L'AMBIGU, LE VIEUX-COLOMBIER EST MENACÉ DE MORT

Le théâtre privé au bord du gouffre

L'AMBIGU SONNE L'ALARME

Pourquoi cette crise du théâtre?

SIPARIO

I FILM DI VENEZIA - "GIRO D'ITALIA" di Luciano Co... LA COLPA È SEMPRE DEL DIAVOLO" di Da...

Il Contemporaneo

Novembre 1965 N. 11

DRAMMATURGIA E TEATRO POPOLARE

ALIBI BORGHESE O COSCIENZA CRITICA

Il teatro a Londra

Amleto dopo Zeffirelli

l'Avant-Scène

bi-mensuel numéro 342 1er octobre 1965

André CAMP

CLASSIQUES, NOS CONTEMPORAINS...

www.cimec.ro

Şi îl iubesc la modul absolut. De aceea, îmi este imposibil să-mi permit cea mai mică libertate faţă de textul şi spiritul său. Repet, faţă de spirit, şi nu faţă de litera lui." Spectacolul lui Jacques Fabbri, *Visul unei nopţi de vară,* a dat naştere la vii controverse. Robert Kanters, criticul de la „Express", îl consideră „un veritabil triumf al lui Bottom : marele Will între biciclete şi dansul sirtaki !" Regizorul, aderînd la unele observaţii exprimate mai de mult de Peter Brook, în legătură cu straturile de mistificări ce au acoperit opera lui Shakespeare — de-a lungul întregii perioade romantice —, se explică : „Pentru oamenii noştri de teatru aşa-zis eruditi, pentru «academizanţi», pare revoltător, monstruos, inadmisibil faptul că Shakespeare a scris un teatru simplu, la nivelul de înţelegere al băcanului din colţ. Eu pretind că Shakespeare nu poate fi înţeles cu «cerebralitate», ci cu sensibilitate. Geniul lui Shakespeare este de a fi în acelaşi timp pe stradă şi în ceruri. Dar, de multe ori, savanţii lui comentatori au uitat «strada» şi au pus în circulaţie ideea falsă că Shakespeare este un scriitor rezervat elitelor. Eu am conceput *Visul unei nopţi de vară,* într-un anume sens, ca o revistă la Folies Bergères ; dar o revistă scrisă de «domnul Shakespeare», ceea ce e cu totul altceva".

Aşadar, în Franţa, de cînd Jacques Copeau a revoluţionat, la Vieux Colombier, montarea clasicilor, ei sînt continuu puşi şi repuşi în discuţie. Dacă Jean Vilar i-a îmbrăcat în haine sobre şi epurate, dacă Louis Jouvet i-a prezentat în cadrul scenografic elegant şi rafinat al lui Christian Bérard, să nu uităm că Planchon, dîndu-i lui Georges Dandin o existenţă ternă şi concretă şi lui Tartuffe mobiluri de caracter indubitabil burgheze, a deschis o pagină nouă în interpretarea bătrînilor părinţi ai teatrului. Interesant este faptul că azi, cînd bulevardul francez îşi plînge criza în marile cotidiane, cînd critica se arată dezamăgită în faţa invaziei de comedii muzicale şi piesete ce zadarnic caută să întinerească vechea reţetă a triunghiului, ultimul recurs al directorilor ameninţaţi de faliment îl constituie montarea unui clasic. Se consumă în teatre o imensă cantitate de muncă depistîndu-se autori mai puţin cunoscuţi, mai puţin jucaţi : contemporani ai prerenaşterii italiene, John Ford şi alţi trăitori din timpul lui Shakespeare, sau opere considerate pînă acum nejucabile — ca *Orfanul Chinei* de Voltaire, *Nepotul lui Rameau* de Diderot şi *Iluzia comică* de Corneille.

Cu fervoare sînt jucaţi şi clasicii ruşi. *O lună la ţară* de Turgheniev a constituit un mare succes al stagiunii trecute la Paris ; la fel, *Jurnalul unui nebun* de Gogol, *Crimă şi pedeapsă* de Dostoievski, *Omul, acest animal ciudat,* prelucrare după Cehov. Creatorul *Pescăruşului* este cu pasiune interpretat astăzi în Italia. Luchino Visconti a inaugurat, cu *Livada cu vişini,* la Valle, activitatea noului Teatru Stabile din Roma. În urma răsunătorului său succes, întrebat ce vrea să monteze în continuare, a răspuns : „Cehov, Cehov şi încă o dată Cehov." Montarea lui Visconti a dat *Livezii cu vişini* ceva nou, care a stîrnit interesul publicului şi oamenilor de teatru. După părerea unui publicist italian, nouă este ironia faţă de incapacitatea eroilor de a se integra societăţii în transformare, ca şi relieful dramatic provenit din lipsa definitivă de comunicare într-o lume plină de fermenţi, de căutări, de cerinţe noi, şi populată de fantome care se străduie să o ignore. Într-un interviu acordat revistei „Sipario" [1], celebrul regizor şi cineast mărturiseşte că, între *Livada cu vişini* şi ultimul său film, *Nedesluşitele stele ale Ursei Mari,* se află o legătură. Ele au în comun aceeaşi temă a decăderii familiei : „dar dacă alternativa filmului e tragică, situaţia eroilor lui Cehov e rizibilă. Deşi toată lumea teatrală se încăpăţînează să considere *Livada cu vişini* o tragedie, eu cred că toţi regizorii şi interpreţii s-au înşelat în această privinţă şi continuă să se înşele. Însuşi Stanislavski, la această piesă, nu l-a înţeles pe Cehov. Eu am încercat să mă arăt fidel recomandărilor autorului, indicaţiilor sale regizorale şi referirilor pe care le-am găsit în corespondenţa sa. Întotdeauna ultimul act s-a tratat lacrimogen şi melodramatic, în realitate fiind vorba de un vodevil. Toţi sînt fericiţi să plece. Preparativele se desfăşoară într-o atmosferă voioasă ; mărturie, faptul că bătrînul servitor Firs este uitat în casă, ceea ce nu s-ar fi putut întîmpla dacă tristeţea i-ar fi copleşit pe toţi..."

În teatrul italian, bătălia împotriva îmbălsămării clasicilor se pare că a fost cucerită. Ei sînt reprezentaţi acum cu obstinaţie în ediţii critice, în reconsiderări îndrăzneţe, care au însă la bază un profund ataşament faţă de problemele contemporaneităţii. De aici rezultă şi marile succese ale unor spectacole ca *Romeo şi Julieta* montat de Zefirelli sau *Gîlcevile din Chioggia,* jucate de Strehler într-o viziune realist-istorică cu totul novatoare faţă de spiritul interpretării comediilor goldoniene. În proiectele teatrelor stabile italiene, părinţii teatrului ocupă locul cel mai proeminent. La Teatrul Stabile din Torino, stagiunea s-a deschis cu *Hangiţa* de Goldoni, urmată de *Richard al III-lea* de Shakespeare. În proiectele sale figurează un Ruzante inedit şi *Bertoldo la curte*

[1] Nr. 234/1965.

www.cimec.ro

de Massimo Dursi. După *Livada cu vişini*, noul teatru din Roma pregăteşte *Neguţătorul din Veneţia* de Shakespeare şi un Pirandello mai puţin cunoscut : *A-i îmbrăca pe cei goi*. La capitolul experimental al acestui teatru, găsim notat *Guvernul lui Verres*, o adaptare după Cicero, şi *Eleonora d'Arborea* de Dessi. Piccollo Teatro continuă suita reprezentaţiilor clasice realiste ; după triumful *Gîlcevilor din Chioggia* pregăteşte *Troienele* lui Euripide, în aceeaşi adaptare a lui Sartre, jucată şi la T.N.P., şi *Oamenii mafiei*, un text apocrif din secolul trecut. *Doctorul în dilemă* de Shaw şi piesa lui O'Neill *Vine negustorul de gheaţă* sînt în repetiţie la Teatrul Stabile din Genova ; teatrul Proclemer-Albertazzi anunţă reluarea spectacolului *Maria Stuart*, iar *Messieur de Pourceaugnac* de Molière va fi noua premieră a teatrului lui Eduardo de Filippo.

NU AVEM DREPTUL SĂ FACEM EXPERIENŢE ÎN FAŢA A 2800 DE SPECTATORI !

Expresia teatrală, stilul interpretării — încadrat sau nu într-un curent —, modalitatea proprie de afirmare sau negare a valorilor textului dramatic, preocupă în mare măsură oamenii de teatru din Occident. Georges Wilson, directorul T.N.P., ca şi Gianfranco di Bosio, regizorul şi directorul artistic al Teatrului Stabile din Torino, asociază problema limbajului teatral de public. „Experimentarea unui limbaj nou nu trebuie să neglijeze necesitatea unei întîlniri permanente, pe valorile fundamentale ale teatrului, cu spectatorii — spune animatorul italian. Dar, desigur, trebuie să acordăm o atenţie deosebită diverselor modalităţi şi diverselor voci ce încearcă să exprime cît mai original şi personal punctul lor de vedere faţă de teatrul contemporan italian şi străin. Cred că problema experimentului nu diferă de la textul clasic la cel modern ; Ruzante, de pildă, este un mare clasic, chiar dacă pentru noi el reprezintă o noutate absolută, egală cu prezentarea unui text de avangardă. Pentru că Ruzante e deopotrivă clasic şi popular, iar dezbaterea unei opere de artă presupune întotdeauna o dezbatere populară." În această ordine de idei, di Bosio consideră că o piesă ca *Ce zile frumoase* de Beckett „în ciuda dificultăţilor aparente de comunicare cu publicul, prin structura ei artistică, este o operă populară, ce trebuie făcută accesibilă spectatorului, ajutîndu-l să pătrundă înăuntrul universului de idei al autorului."

Deşi poziţia regizorului italian — aici — e cel puţin discutabilă, o menţionăm tocmai pentru că ea demonstrează caracterul contradictoriu, dificil, adesea derutant al căutărilor oamenilor de teatru din Occident, dornici în primul rînd să stabilească punţi de legătură, largi şi ferme, cu publicul. „Un teatru naţional popular — mărturiseşte, pe de altă parte, Georges Wilson —, care are o scenă imensă ca a noastră, la Chaillot, şi un public zilnic de 2800 de spectatori, nu-şi poate permite experienţe de laborator, experimentări propice doar pe o scenă mică. Desigur că noi ar trebui să jucăm şi autori consideraţi «nejucabili», dar pentru aceste experienţe ne-ar trebui o sală mică (o vor avea : la T.N.P. se construieşte acum o sală „mică" de 550 locuri, pentru montări „normale", ceea ce reprezintă, în accepţia lui Wilson, doi actori şi un practicabil — n.n.). În această etapă a lucrurilor, eu pretind că nu avem dreptul ca, în faţa a 2800 de persoane, să ne dedicăm unor experienţe. Gîndiţi-vă ! Ar însemna să ne găsim în faţa unui zid de 2800 de nereceptivităţi individuale ! Ar fi o încercare căreia nici eu, nici colectivul, nu i-am putea face faţă."

TEXTUL DE AVANGARDĂ EŞTE CEL CARE ATACĂ O SCHEMĂ VECHE A LUMII !

Cronicarul ziarului „Il Contemporaneo" arată, într-un număr dedicat teatrului[1], că Piccollo Teatro din Milano a avut întotdeauna faţă de avangardă şi limbajul ei teatral o poziţie riguroasă, exclusiv polemică. După părerea criticului, „avangarda, fenomen teatral ridicat la suprafaţa vieţii artistice de modă, s-a şi dovedit inconsistentă şi trecătoare". Întrebat fiind dacă ar dori să angajeze pe scenă o dezbatere artistică pe tema avangărzii — spectacol care, demitificînd erorile acestei literaturi, i-ar releva şi aspectele pozitive —, Giorgio Strehler, directorul de la Piccollo Teatro, a răspuns : „O

[1] Nr. 11/1965.

www.cimec.ro

asemenea tentativă e posibilă şi utilă, ca orice faptă culturală de clarificare, de demitificare, de critică minuţioasă care, analizînd un aspect al culturii contemporane, slujeşte la precizarea şi lărgirea limitelor cunoaşterii noastre. Mă întreb însă : în ce măsură o asemenea antrepriză artistică este necesară ?" Arătînd că, de ani de zile, Piccollo Teatro din Milano duce o bătălie grea, marcată de triumfuri dar şi de nereuşite, în stabilirea cîtorva date fundamentale ale unei adevărate culturi contemporane, Strehler spune răspicat : „Personal, am ales o cale ce respinge avangarda sau, mai bine spus, o anumită avangardă, pe care o consider falsă. Acesteia, prefer să-i opun un alt gen de avangardă, vie, adevărată, pentru a-i oferi publicului, copleşit în permanenţă de tot soiul de variaţiuni ale teatrului disperării — teatrul neantului, teatrul vidului, teatrul dezagregării limbajului, teatrul necomunicării şi alte experimente, ce tind să identifice arta cu patologia —, o altă alternativă culturală. Eu opun avangărzii disperate, reprezentate şi exaltate abundent pe marile scene ale lumii, o expunere ideologică, poate restrînsă, dar foarte precisă şi clară pentru mine. Am căutat să exprim — explică Strehler —, prin intermediul unor spectacole diverse, contemporane sau clasice, interpretate în mod critic şi contemporan, că noţiunea de avangardă nu este numai o noţiune formală, de ordinul expresiei ; că, dimpotrivă, valorile revoluţionare adevărate şi stimulatoare nu sînt cele ce se nasc dintr-o concepţie negativă asupra vieţii şi a lumii, dintr-o concepţie ce conferă artei valoarea unei «distracţii a raţiunii» ; ci că textul de avangardă sau textul contemporan este cel care atacă o schemă veche a lumii, pentru a o transforma. Adevăratele valori de avangardă aparţin unei gîndiri substanţiale, care vrea să transforme lumea, deoarece crede în viaţă şi în om, fără teama de a fi considerată simplistă, ridicolă sau retorică. Recunoscînd contradicţiile condiţiei umane în societatea noastră, condiţia «tragică» a omului situat între oameni, avangarda artistică trebuie să aducă o soluţie activă, să depună un efort pasionat şi dinamic, să caute soluţii şi răspunsuri în însăşi existenţa omului, şi nu în răceala metalică şi urît mirositoare a lăzilor de gunoi." Am reprodus acest lung citat pentru că, în condiţiile dificile ale bătăliilor pentru un teatru al construcţiei umane contemporane, poziţia acestui reputat creator apare ca una dintre cele mai avansate, mai responsabile.

În articolul „Dramaturgia şi teatrul popular", Strehler arată cum a încercat să contrapună aşa-zisei avangărzi antiumaniste un alt gen de teatru, neidentificat încă, un teatru „de tip critic, dialectic", cu o capacitate maximă de stimulare a dezbaterilor revoluţionare. În locul denunţării avangărzii cu propriii ei termeni, regizorului din Milano i s-a părut mai util să impună alt termen artistic, mai puţin la modă, dar care cîştigă tot mai mult teren. „Este vorba de tălmăcirea scenică a temelor brechtiene, într-o formulă artistică specific italiană, operată pe scena de la Piccollo. E vorba de o reinterpretare viguroasă a clasicilor, de stimularea dramaturgiei originale."

Iată ce spune şi Luigi Squarzina, autorul piesei *Romagnola,* reprezentată şi la noi (în această stagiune, noua sa lucrare, *Emmeti,* se joacă la Genova), în legătură cu „avangarda" : „Am ajuns la un nivel de la care nu putem da înapoi. Am cucerit conştiinţa publicului prin temele şi limbajul artistic cu care l-am atacat, trebuie să-i cucerim aderenţa totală la literatura noastră dramatică. Depinde de căutări ca ele să fie limfă sau sînge pentru dramaturgie. Avangarda nu este o problemă de morfologie gramaticală, ci o problemă serioasă, de fond".

„CRIZA TEATRULUI — SAU CRIZA BULEVARDULUI ?[1]

Anumite cotidiane pariziene — căci în Franţa, în special, s-a lansat alarma — au apărut, în luna noiembrie, cu titluri mari de-o şchioapă : „Criza teatrului !", „Teatrul particular la marginea prăpastiei !", „Teatrul în pericol !".

„Criza" teatrului anunţă astăzi la Paris, de fapt, o serioasă criză a Bulevardului, falimentul micilor companii particulare, care, în goana după succes, au apelat la cîteva — mai mult sau mai puţin spumoase — comedii muzicale americane, la cîteva — mai abil sau mai puţin abil construite — piese poliţiste ale inepuizabilului Robert Thomas şi Compania, şi la unele formule reînnoite — cu mai mult sau mai puţin meşteşug — ale vechiului triunghi amoros. Analizînd „marea criză a teatrului particular", Maurice Tillier arată, în „Figaro Littéraire" [1], că astăzi, în faţa concurenţei cinematografului, televiziunii şi a repertoriului teatrelor subvenţionate. T.N.P. şi T.E.P., un succes pe Bulevard, ca să dureze, trebuie să aibă proporţiile unui triumf. În situaţia comercializării teatrului, a existenţei „producer"-ilor" (acest rău necesar al Bulevardului francez, importat de peste

[1] Nr. 1021/1965.

www.cimec.ro

ocean, şi care a dus la industrializarea magiei verbului), nenumăratele căderi înregistrate în această stagiune (zece, consemnate oficial) au avut drept efect închiderea porţilor cîtorva teatre. Scos la licitaţie se află teatrul L'Ambigu comique" ; prestigiosul teatru al lui Copeau — Vieux Colombier, în ciuda succesului publicitar al premierei sale *Sfîntul Eulogiu din Cordoba,* de Maurice Clavel, „mister hispanico-mauresc", se vede pus în situaţia de a afişa placarda „de închiriat", de pe o zi pe alta. Printre cele trei cauze aflate la originea acestei, pare-se, ultime crize, care va da lovitura de moarte teatrului particular parizian, se află : indispensabilitatea producătorilor, a acestor patroni care tratează teatrul drept un garaj sau magazin comercial ; ei se tem să promoveze teatrul „nou de avangardă", considerîndu-l nerentabil pentru marele public, şi, pe de altă parte, resping o literatură veritabilă, în măsură să trezească interesul maselor de spectatori. Apoi, concurenţa televiziunii şi, în cele din urmă, dar nu de ultimă importanţă, lipsa subvenţiilor statale.

Ce răspunde la aceste semnale disperate de alarmă Georges Wilson ? „Criza teatrului ? Vreţi să mă faceţi să rîd !", exclamă directorul T.N.P., în „Arts". „Poate criza Bulevardului, asta da". Arătînd că teatrele de bulevard nu contează decît pe succese băneşti şi pe ipotetica descoperire a unor mine de aur (care nu prea se găsesc), Georges Wilson comentează : „Teatrele de pe bulevard sînt certate cu întreaga critică dramatică, deoarece ele tratează critica, şi numai în cazul cînd le este favorabilă, ca pe un surplus de publicitate. Noi, cei de la T.N.P., nu avem nevoie de critica dramatică pentru a stabili un contact (publicitar) cu publicul. Avem nevoie de critică pentru a nu fi consideraţi un club închis, pentru a putea fi „asimilaţi" fenomenului artistic contemporan." Răspunzînd unei întrebări despre criza Bulevardului, Georges Wilson a demonstrat cu date concrete incapacitatea uriaşei săli Chaillot de a satisface cererea de bilete a publicului. În cei trei ani de cînd Wilson se află la conducerea T.N.P., numărul spectatorilor abonaţi a sporit cu 5 000 în primul an, şi cu 40 000 în ultimul. Astăzi, Teatrul Naţional Popular are 500 000 spectatori abonaţi. Specificînd că el continuă munca şi programul lui Jean Vilar, Wilson subliniază : „T.N.P. trebuie să devină — şi este — un instrument artistic eliberat de toate contingenţele burgheze ale spectacolului. Noi ne slujim de experienţa Caselor de Cultură, care, la rîndul lor, folosesc programul şi mijloacele noastre de activitate. Şi — ce este mai important — publicul înţelege efortul nostru, ne sprijină şi ne urmăreşte."

SUCCESE SAU EREZII ?

Perfid, teatrul particular a adresat un apel patetic spectatorilor : „Salvaţi micile companii, căci odată cu ele va dispărea trambulina de pe care au sărit odinioară, impunîndu-se, Claudel, Cocteau, Montherlant, Anouilh, Sartre şi, recent, Ionescu şi Billetdoux". Mai semnificativ ca orice comentariu ni se pare aici poziţia actriţei Madeleine Robinson, care-şi expune cu sinceritate nemulţumirile faţă de teatrul particular, arătînd cum sînt interpretaţi mari şi valoroşi scriitori în micile companii încropite şi organizate după criterii întîmplătoare şi extraartistice, îndărătul cărora se află însă, obligatoriu, capitalul unui producător. Interpreta rolului Martha în piesa de mare succes a lui Edward Albee *Cine se teme de Virginia Woolf ?* (Théâtre de la Renaissance) anunţă oficial că va părăsi atît acest rol care a pasionat-o, cît şi teatrul respectiv, preferînd să joace rolul Elmirei din *Tartuffe,* „exact ca o actriţă debutantă, într-un spectacol lipsit de reclamă şi ecou publicitar". Motivul ? Degradarea spectacolului, modul de desfăşurare a reprezentaţiei, incompatibil cu probitatea profesiunii actoriceşti. Cunoscuta actriţă Madeleine Robinson afirmă că spectacolele care durează luni pe afişele pariziene, aşa-zise succese ca : *Floarea de cactus* de Barillet şi Grédy sau *Idioata* de Achard „sînt în realitate erezii teatrale, dictate de calitatea mediocră a montării. În timpul lui Dullin nu exista un mare triumf, ci doar 100 de reprezentaţii". În numele respectului faţă de profesiunea de actor, Madeleine Robinson consideră că studiul şi calificarea obţinute de elevii de la Conservator se pierd, se degradează în spectacolele bulevardiere.

TEATRUL FRANCEZ TREBUIE SĂ SE ÎNTOARCĂ LA ŞCOALĂ ?

În acest context de frămîntări şi bătălii mai mult sau mai puţin deschise, mai mult sau mai puţine artistice, o problemă acută ce se pune teatrului francez azi este cultura teatrală, profesionalizarea, disciplina artistică. „Teatrul trebuie să se întoarcă la

www.cimec.ro

școală" — conchide un reputat critic dramatic [1], după ce demonstrează pe patru coloane superficialitatea, diletantismul ce domnesc pe multe scene pariziene. „Toropeala, oboseala, moartea lentă a teatrului parizian arată și celor mai orbi că acestea sînt trăsăturile izbitoare ale scenei noastre de azi. Renașterea teatrală în care sperăm trebuie să înceapă cu modificarea radicală a bazelor sociologice ale teatrului francez. Este semnificativ — notează criticul — că în această stagiune viața teatrală s-a refugiat aproape cu exclusivitate în interiorul «trupelor populare», fie ele din Nanterre sau Aubervilliers, din Villeurbane sau Menilmontant. Spectacolele de reală importanță artistică ale stagiunii au fost reprezentațiile date de aceste trupe cu *Macbeth, Moartea unui comisvoiajor, Andorra* și *Dușmanii*". Ca o condiție a autenticului reviriment se impune — după părerea criticului revistei „Arts" — crearea bazelor unei reale asimilări teatrale, educarea spiritului și formației actorilor, într-un cuvînt, întoarcerea teatrului la școală. Analizînd starea învățămîntului teatral din capitala Franței, unde în afara conservatorului și Universității Teatrului Națiunilor nu se mai află alte instituții de învățămînt teatral decît așa-zisele „școli" particulare, inițiate de actori scoși la pensie, Gilles Sandier comentează cu ironie magia exercitată de Paris asupra lumii teatrale mondiale. „Necontenit se vine la Paris pentru a se învăța teatru și Quai d'Orsay acordă, în cadrul schimburilor culturale, burse studenților străini, care sosesc la Paris ca să găsească... Ce? Nimic! (O impostură, dar prestigiul obligă!)". Săptămînalul artistic francez denunță cu înverșunare totala indiferență oficială față de formarea culturii actoricești, dezinteresul manifestat față de pedagogia teatrală. Lipsei de profesionalizare, degradării mijloacelor de expresie din majoritatea teatrelor franceze, Gilles Sandier le opune valoarea și prestigiul artistic ale celor trei spectacole „izbitoare văzute în această stagiune, și care, toate, au provenit din alte țări: spectacolul *Marat-Sade*, prezentat de Peter Brook, *Troilus și Cresida*, în regia lui David Esrig, și *Romeo și Julieta*, în cea a lui Zefirelli. Aceste spectacole, fără să aibă nimic comun între ele, înafara unei alianțe a ceremonialului și violenței, a ritualului și fanteziei (care definește, poate, teatrul), se bazau, toate trei, pe de o parte, pe o viziune estetică și coerentă, și pe de alta pe o concepție de joc actoricească, pe o disciplină artistică și pe o performanță fizică, pe care din nefericire nu le găsim în Franța. Nici o producție franceză nu poate suporta comparația cu aceste trei spectacole. Nici un regizor, nici un animator francez nu poate pretinde și nici obține din partea actorilor asemenea performanțe, din simplul motiv că ei nu sînt pregătiți pentru aceasta; fără să mai ținem seama că o asemenea antrepriză necesită timp, luni de repetiție și bani..." De altfel, se întreabă Gilles Sandier, cu amară ironie, „ce l-ar împinge pe un tînăr animator la asemenea căutări estetice originale și îndrăznețe, într-o țară unde conformismul, mediocritatea și nivelarea artistică se află pe primul plan?"

* * *

Concluziile ce decurg din sumara noastră incursiune în problematica unor scene occidentale vorbesc, așadar, despre direcții ce se afirmă în unele teatre apusene, în pofida climatului plin de contradicții și de dificultăți. Ele merită să fie cumpănite cu maturitate și răspundere cînd e vorba de selecționarea repertoriului apusean ce se reprezintă pe scenele noastre. În inițiativele și punctele de vedere ale „colaboratorilor" pe care i-am solicitat fără voia lor în aceste pagini, distingem aspirații către un teatru al viitorului, ai cărui germeni încearcă să se înfiripe în miezul unei crize adeseori deschis mărturisite.

Mira Iosif

[1] Gilles Sandier, „Arts", nr. 1012/1965.

I. P. I., c. 5084

44 200

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

www.cimec.ro

NECTARUL DE FRUCTE PĂSTREAZĂ CONȚINUTUL DE VITAMINE ȘI AROMA FRUCTELOR PROASPETE

NECTAR de FRUCTE

DE GUTUI, PIERSICI și CAISE

DULCEȚURI ȘI GEMURI DE GUTUI ȘI PRUNE. UN IZVOR DE SĂNĂTATE

S. I. Arte
Gr. 119

I. P. I. — c. 5084

www.cimec.ro

Lei 7